

WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

1

2013

59. Jahrgang

Elisabeth K. Paefgen Bestattungsrituale in »Deutschland

im Herbst« ■ *Jörn Glasenapp* Fellinis Faulpelze ■ *Dietmar Voss*

Eine masochistische Ikone des Dritten Reiches ■ *Judith Wimmer*

Murnaus Porträt einer Arbeitsgesellschaft ■ *Rolf J. Goebel* Benjamins

Sonette ■ *Ulrich Merkel* Pierre Mertens und die zeitlose Aktualität des

Romans ■ *Julian Reidy* Zu Stephan Wackwitz' »Generationenroman«

»Ein unsichtbares Land« ■ *Johannes Mahlknecht* Novelizations

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 Jahresabonnementspreis
(für 4 Hefte à EUR 20,-)
beträgt EUR 80,-,
der Studentenabonnementspreis EUR 56,-
und der Einzelheftpreis EUR 22,-,
jeweils zuzüglich Versandkosten.

Herausgegeben von Peter Engelmann
gemeinsam mit Michael Franz und
Daniel Weidner

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

Gefördert vom Bundesministerium für
Wissenschaft und Forschung und vom
Bundeskanzleramt der Republik
Österreich sowie mit Unterstützung des
Zentrums für Literatur- und Kultur-
forschung Berlin

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: Martina Kempter
Redaktionsanschrift:
Schützenstraße 18
D-10117 Berlin
Telefon: (030) 20192-460
Telefax: (030) 20192-154
E-Mail: weimarer.beitraege@passagen.at

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

Inhalt

| | |
|---|-----|
| <i>Elisabeth K. Paefgen</i> »Sagen Sie, das Ende – ist das so bei Sophokles?« – Bestattungsrituale in dem Episodenfilm »Deutschland im Herbst« (1978) | 5 |
| <i>Jörn Glasenapp</i> Fellinis Faulpelze | 21 |
| <i>Dietmar Voss</i> Eine masochistische Ikone des Dritten Reiches. Zur verborgenen Triebmythologie der Zarah-Leander-Filme der Nazi-Zeit | 38 |
| <i>Judith Wimmer</i> Vom ersten zum letzten Mann. Murnaus Porträt einer Arbeitsgesellschaft | 55 |
| <i>Rolf J. Goebel</i> Einschreibungen der Trauer. Schrift, Bild und Musik in Walter Benjamins Sonetten auf Christoph Friedrich Heinle | 65 |
| <i>Ulrich Merkel</i> Vom »Ich« und dem »Man« oder Die zeitlose Aktualität des Romans. Betrachtungen zu zwei Romanen von Pierre Mertens: »Les bons offices« und »Les éblouissements« | 79 |
| <i>Julian Reidy</i> »Die Geschichte einer Solidarität: Problematische intergenerationale Kontinuitäten in Stephan Wackwitz' »Generationenroman« »Ein unsichtbares Land« | 93 |
| <i>Johannes Mahlke</i> »Das Buch zum Film«: Novelizations, die schwarzen Schafe der erzählenden Literatur? | 114 |

Diskussion - Rezensionen

| | |
|---|-----|
| <i>Stavros Arabatzis</i> Medien und Medientheorie. Ein Diskussionsbeitrag | 130 |
| <i>Hans-Christian von Herrmann</i> Bernhard J. Dotzler: Diskurs und Medium. Bd. 2: Das Argument der Literatur, Bd. 3: Philologische Untersuchungen | 144 |
| <i>Volker Riedel</i> Jeffrey L. High, Nicholas Martin, Norbert Oellers (Hg.): Who Is This Schiller Now? Essays on His Reception and Significance | 147 |
| <i>Guido Bee</i> Achim Aurnhammer, Hanna Klessinger (Hg.): Johann Peter Hebel und die Moderne | 152 |
| <i>Madleen Podewski</i> Gert Vonhoff u.a. (Hg.): Karl Gutzkow and His Contemporaries. Karl Gutzkow und seine Zeitgenossen. Beiträge zur Internationalen Konferenz des Editionsprojektes Karl Gutzkow vom 7. bis 9. September 2010 in Exeter | 157 |

Herausgeber

Peter Engelmann (Wien)

gemeinsam mit *Michael Franz* (Berlin) und *Daniel Weidner* (Berlin)

Wissenschaftlicher Beirat

Alexander W. Belobratow (St. Petersburg), *Marino Freschi* (Rom), *Willi Goetschel* (Toronto), *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* (Paris), *Rodney Symington* (Victoria), *David Wellbery* (Chicago)

Autoren dieses Heftes

Arabatzi, Stavros, PD Dr. – Universität zu Köln, Humanwissenschaftliche Fakultät, Institut für Kunst und Kunsttheorie, Gronewaldstraße 2, D-50931 Köln
Bee, Guido, Dr. – Ringelstraße 28, D-60385 Frankfurt/Main

Glaserapp, Jörn, Prof. Dr. habil. – Otto-Friedrich-Universität Bamberg, Lehrstuhl für Literatur und Medien, Institut für Germanistik, Markusstraße 12b, D-96047 Bamberg

Goebel, Rolf J., Prof. Dr. – Dept. of Foreign Languages and Literatures, University of Alabama in Huntsville, Huntsville, AL 35899, USA

Herrmann, Hans-Christian von, Prof. Dr. – Technische Universität Berlin, Institut für Philosophie, Literatur-, Wissenschafts- und Technikgeschichte, Sekr. H 61, Straße des 17. Juni 135, D-10623 Berlin

Mahlknecht, Johannes, Dr. – Universität Innsbruck, Institut für Amerikastudien, Innrain 52, A-6020 Innsbruck

Merkel, Ulrich, Dr. – Damaschkestraße 23, D-10711 Berlin

Paefgen, Elisabeth K., Prof. Dr. – Freie Universität Berlin, Institut für Deutsche und Niederländische Philologie, Habelschwerdter Allee 45, D-14195 Berlin

Podewski, Madleen, Dr. – Meyerbeerstraße 120, D-13088 Berlin

Reidy, Julian, Dr. – Attinghausenstraße 29, CH-3014 Bern

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

Voss, Dietmar, PD Dr. – Sonnenallee 94, D-12045 Berlin

Wimmer, Judith – Otto-Friedrich-Universität Bamberg, Fakultät Geistes- und Kulturwissenschaften, Lehrstuhl für Literatur und Medien, Markusstraße 12b, D-96047 Bamberg

Redaktionsschluss: 13. November 2012

Elisabeth K. Paefgen

»Sagen Sie, das Ende – ist das so
bei Sophokles?« – Bestattungsrituale in dem
Episodenfilm »Deutschland im Herbst« (1978)

1. »Es ist einfach zu aktuell.« – »Die Kostüme find ich fabelhaft«, sagt eines der Kommissionsmitglieder zu dem im Hinausgehen begriffenen Regisseur, der im Jahr 1977 das sophokleische Drama um Antigone für das Fernsehen neu inszeniert hat. Gezeigt werden Teile der *Antigone*-Inszenierung und das Treffen einer Kommission, die entscheiden soll, ob die Inszenierung ins laufende Programm übernommen werden soll. Zu der Kommission gehören – neben Mitgliedern der Fernsehanstalt – auch ein Pfarrer und ein Politiker, die sich beide besonders engagiert an der Diskussion beteiligen, sowohl an der um die Inszenierung selbst als aber auch an der um die drei Versionen eines »Distanzierungstextes«, die, dem eigentlichen Dramentext vorgeschaltet, gezeigt werden sollen. In diesen drei Distanzierungsversionen wird mehr oder weniger deutlich betont, dass das Vorkommen von Gewalt in klassischen Texten zwar unvermeidlich sei, diejenigen aber, die an der Inszenierung beteiligt seien, sich von jeder Form der Gewalt distanzieren. Die Distanzierungstexte sind Ausdruck der aufgebrachtten politischen Stimmung, die die 1970er Jahre, und insbesondere die Zeit um 1977 herum prägen und die einen unbefangenen, unbelasteten Umgang mit einem zweitausend Jahre alten Dramentext unmöglich machen.

Die Inszenierung der *Antigone* und die Diskussion leiten den letzten Teil des Episodenfilms *Deutschland im Herbst* aus dem Jahr 1978 ein, der unter diesen angespannten Bedingungen entstanden ist und der zu dokumentieren versucht, wie Filmemacher und Künstler auf eine politische Krisensituation reagieren. Es waren Jahre, in denen die Gewalttaten der Roten-Armee-Fraktion, auch Baader-Meinhof-Gruppe genannt, die politische Atmosphäre in Deutschland prägten. Diese linksradikale Gruppe war aus der Studentenbewegung hervorgegangen und verfolgte das Ziel, den Staat zu verändern, notfalls mit Gewalt, notfalls mit Mord. Am 18. Oktober 1977 kulminierten die Ereignisse, die von dieser Gruppe ausgingen, und erreichten ihren tödlichen Höhepunkt: Mitglieder der Roten-Armee-Fraktion ermorden an diesem Tag den Manager und Wirtschaftsfunktionär Hanns Martin Schleyer, der kurz zuvor entführt worden war, um im Austausch gegen ihn elf Mitglieder der Gruppe aus den Gefängnissen frei zu bekommen; eine Verkehrsmaschine der Lufthansa, die am 13. Oktober nach Mogadischu entführt worden war, um ebenfalls im Austausch mit den Passagieren in den Gefängnissen Einsitzende

zu befreien, wird zu Beginn dieses Tages von Mitgliedern einer Antiterrorereinheit der deutschen Bundespolizei gestürmt und befreit; und nicht zuletzt erschießen sich in derselben Nacht Jan-Carl Raspe, Gudrun Ensslin und Andreas Baader, drei der Gründungsmitglieder der Baader-Meinhof-Gruppe, im Hochsicherheitstrakt des Gefängnisses in Stuttgart-Stammheim (Ulrike Meinhof hatte sich bereits ein Jahr zuvor das Leben genommen). Am 25. Oktober wird Schleyer in Stuttgart ein Staatsbegräbnis zuteil.¹ Zwei Tage später, am 27. Oktober, werden in derselben Stadt auf einem anderen Friedhof Raspe, Baader und Ensslin beigesetzt. Es ist eine politisch aufgewühlte Zeit, in der die nationalsozialistischen Verbrechen, die in Deutschland begangen und die verdrängt und verschwiegen worden waren, nachwirken und zu brutalen und unmenschlichen Morden führten. Es entsteht ein Klima der Angst, des Misstrauens und des Verdachts gegen diejenigen, die sich weiterhin um ein unabhängiges, selbständiges Urteilen bemühen.

Neun deutsche Filmemacher, die zum Umkreis des Neuen deutschen Films gehörten, geben in filmischen Beiträgen in *Deutschland im Herbst* sehr unterschiedliche Kommentare zu diesen Ereignissen ab und spiegeln damit auf je eigene Weise, wie sie die Stimmung in der damaligen Bundesrepublik wahrgenommen haben. Der Neue deutsche Film war eine Bewegung von Regisseuren, die Anfang der 1960er Jahre entstanden war und die sich vor allem gegen kitschig-sentimentale Heimatfilme der 1950er Jahre wandte bzw. gegen eine Kultur, die den Film als bloßes Medium der Unterhaltung und Entspannung sah. Diese Filmemacher suchten erfolgreich Anschluss an avantgardistische Filmstile, wie sie mit dem Neorealismus in Italien und mit der Nouvelle Vague in Frankreich entstanden waren. Diese Tradition prägt in unterschiedlicher Weise die verschiedenen Filmteile in *Deutschland im Herbst*, die Dokumentaraufnahmen mischen mit fiktiven Szenen, so dass ein kaleidoskopartiges Stimmungsbild des damaligen Westdeutschland entsteht.² Zusammengehalten aber wird der Film durch die abschließende Montagearbeit Alexander Kluges, der dem Film deutlich seine Handschrift verleiht und der aus den einzelnen Teilen ein widersprüchliches Ganzes macht. Angetreten waren die Filmemacher mit dem Ziel, eine Gegenöffentlichkeit zu schaffen gegen die tendenziöse und einseitige Berichterstattung in Fernsehen, Radio und in der Presse. Angetreten waren sie aber auch, eine »ästhetische Gegenöffentlichkeit« herzustellen, in der mit avantgardistischen filmischen Mitteln gearbeitet wird, im Unterschied zum »Bildersalat« des Fernsehens (wie Volker Schlöndorff im Interview sagt, das dem Bonusmaterial des Films beigegeben ist).³ Mit einem genaueren Blick auf ausgewählte Szenen dieses Films soll im Folgenden dargelegt werden, wie Mord und Suizid bzw. die Bestattung der Toten in diesem Film gezeigt werden. Alle Toten dieses Films sind entweder gewaltsam getötet worden bzw. durch freiwilligen oder staatlich angeordneten Suizid ums Leben gekommen. Insofern ist die Nähe zur *Antigone* groß, wie besonders im letzten Teil des Films betont wird, in dem es um die Beerdigung von Raspe, Ensslin und Baader geht.

Bevor Dokumentaraufnahmen eingeblendet werden, in denen die Vorbereitung dieser Bestattung und die Beerdigung selbst gezeigt werden, wird in jener eingangs zitierten fiktiven Spielszene darüber diskutiert, ob man unter den politischen Umständen des Jahres 1977 eine Inszenierung der *Antigone* im deutschen Fernsehen zeigen kann. Die Brisanz des antiken Textes wird dabei ebenso deutlich wie die aufgewühlte Atmosphäre jener Tage.

Die neue Inszenierung der antiken Tragödie wird in schwarzweißen Bildern eingespielt, die manchmal die ganze Leinwand einnehmen, manchmal aber auch nur auf Fernsehbildschirmen zu sehen sind. Der Wechsel zu einer altmodischen Bildsprache wird genutzt, um den theatralen Charakter der Aufführung hervorzuheben und die überformte Künstlichkeit der Darbietung zu unterstreichen. Dabei hat der Regisseur klare Akzente gesetzt: die unschuldige Antigone,⁴ die in weiße, weich fließende Gewänder gekleidet ist, und der autoritär herrschende Kreon, der machtvoll und streng sein Verdikt verkündet. Die Sympathien sind von Anfang an klar verteilt: Antigone steht auf der guten und richtigen Seite; Kreon ist es, der die Macht repräsentiert, gegen die es sich aufzulehnen gilt. Und die Beerdigung des Polyneikes, die in Sophokles' Drama nur Anlass für ein Darüber-Sprechen ist,⁵ wird in dieser Fernsehinszenierung als Akt unmittelbar gezeigt. Die Inszenierung stellt sich auf Antigones Seite, wenn sie auf die kleinen, intimen Gesten abhebt, mit denen die Schwester den Toten zu versorgen sucht. Wenn wir den nackten Leichnam in der kargen Wüstenlandschaft liegen sehen, können wir uns das, was Kreon für diesen Toten als Schicksal beschlossen hat, noch besser vorstellen: »Doch seinen Bruder Polyneikes, sag ich, der / Als Landesflüchtiger zurückgekehrt, die Erde, / die väterliche, und die Götter des Geschlechts / Gewollt mit Feuer niederbrennen bis zum Grund, / I...I. / Ihn – so ist ausgerufen dieser Stadt – / Soll man nicht ehren mit dem Grabe noch beklagen, / Nein, unbestattet lassen, einen Leib / Für Vögel und für Hunde zu verspeisen / Und als geschändet anzusehen.«⁶ Genüsslich-grausam spricht Kreon diese Worte aus, während Antigone nicht weniger entschieden als ihr Onkel beschließt, ihre Tat in aller Öffentlichkeit zu begehen und zu ihr zu stehen. Während diese beiden Szenen die gesamte Leinwand ausfüllen, wird der Disput zwischen Kreon und Antigone auf zwei Fernsehschirmen eingespielt und damit in eine ziemliche Ferne gerückt. Sophokles' *Antigone* wird in diesem Film zwar zitiert, aber sie wird auch gleichzeitig in Distanz gebracht: zum einen durch die schwarzweißen Bilder, die historisch anmuten und eine länger zurückliegende Zeit andeuten; zum anderen aber auch durch die beiden Fernsehapparate, die eine mediale Brechung in der Präsentation verursachen und eine unmittelbare Wahrnehmung verhindern.

Der Abgeordnete einer nicht näher gekennzeichneten Partei kommentiert das Verhalten der Protagonistin ganz eindeutig mit »dieses rebellische Weib, diese Antigone«. Er lässt diesen angefangenen Satz in der Luft hängen. Ein anderes Kommissionsmitglied wird noch schärfer, wenn er – ausgehend von Antigones

Reden und Tun – von »terroristischen Weibern« spricht und damit endgültig in den Sprachgebrauch der späten 1970er Jahre verfällt. Es sind diese beiden Kommissionsmitglieder, die der Inszenierung bzw. den in ihren Augen unzureichenden Distanzierungsversionen besonders kritisch gegenüberstehen. Ihre zugespitzten Interpretationen der *Antigone* sagen allerdings eher etwas aus über die Stimmung in Deutschland im Oktober 1977, als dass sie einer sachdienlichen Interpretation des Dramas gleichkämen. Sowohl die Inszenierung als auch die Debatte der Kommission ist darauf ausgerichtet, den Protestcharakter des Dramas zu betonen und zu zeigen, dass Antigones Entscheidung, einem staatlich erlassenen Gebot nicht zu gehorchen, sondern nach eigenen Maßstäben zu handeln, einer gewaltbereiten Widerstandshandlung gleichkommt. Dass ein Missachten von Gesetzen gleichgesetzt wird mit Gewalt, zeigen die drei Distanzierungsversionen, die ironischer Weise gerade dazu beitragen, Sophokles' Drama weitaus rebellischer zu machen, als der Text eigentlich ist. »Meine Herren, ich glaube, es ist hier nicht der Ort, über Sophokles zu diskutieren«, sagt der Intendant, der schon wegen seiner verschnuften Nase nicht sonderlich überzeugend wirkt und eher eine lächerliche Figur abgibt. Aber worüber anderes als über Sophokles' Drama wird diskutiert, wenn man Sorge hat, den Dramentext unkommentiert zu senden? Das wird auch deutlich, als der Parteiabgeordnete Teiresias mit einem intellektuellen Propheten vergleicht und die Überschriften von Zeitungsartikeln vorliest, in denen von einer verweigerten Beerdigung die Rede ist. Es verwundert nicht, dass die Kommission sich dafür entscheidet, die Produktion zwar fertigzustellen, die Inszenierung aber erst zu senden, »wenn ruhigere Zeiten eingekehrt sind.« »Es ist einfach zu aktuell,« sagt der verschnupte Intendant, »auch das Ende.« Dieser Satz steht nicht in dem von Heinrich Böll verfassten Drehbuch;⁷ er ist im Film – wie auch die Beerdigung des Polyneikes, die Rede Kreons, die hier im Titel zitierte Frage und einige andere kleine Bemerkungen – von Volker Schlöndorff bzw. Alexander Kluge hinzugefügt.

Dass dem Intendanten der einsame Herrscher nicht gefällt, der zum Schluss umgeben ist von drei toten Familienangehörigen, die sich seinetwegen das Leben genommen haben, gibt der *Antigone*-Interpretation im Film noch einmal eine andere Richtung. Wurde bisher Antigones Tun als gewaltbereite Widerstandshandlung diskutiert, so geht es dem Intendanten um die Darstellung desjenigen, der die Macht im Staate innehat. Dieser bekommt zum Ende des Dramas nicht Recht; seine Entscheidungen werden schon von Teiresias als falsch beurteilt, aber die tödlich-ausweglose Einsamkeit, die Kreon am Schluss umgibt, spricht ein vernichtendes Urteil über seine politische Urteilskraft.⁸ Gewaltsamer Tod und seine Folgen sind in der Tat eines der Themen, die in diesem Drama verhandelt werden. Man könnte einwenden, dass Tode und diese Art des Sterbens unabdingbarer Bestandteil der Tragödie sind. Aber es ist auffällig, wie viele Tote es in der *Antigone* gibt, während im Vergleich dazu in den anderen sophokleischen Dramen sehr viel weniger gestorben wird: in *Aias* z.B. ist es nur der Titelheld, der sich

tötet; in *König Ödipus* ist Laios lange vor Einsetzen der Handlung getötet worden und erhängt sich am Ende des Dramas Iokaste, als sie erfährt, dass sie mit dem Sohn und Vatermörder Ödipus verheiratet war; in *Elektra* tötet Orest seine Mutter Klytāimnestra, um deren Mord am Vater Agamemnon zu rächen; in *Ödipus auf Kolonos* stirbt Ödipus einen geradezu verkärten und friedlichen Tod, und im *Philoktet* wird gar nicht gestorben, sondern gibt es sogar ein versöhnliches Ende. Insofern ist *Antigone* in der Tat ungewöhnlich, auch mit Blick auf die zahlreichen Toten, die vor Beginn und zu Ende des Dramas beklagt werden.

Auslöser für den Konflikt ist das Bestattungsverbot; vergessen wird aber die Tatsache, dass es in dem Drama auch eine Beerdigung gibt bzw. geben soll, nämlich die von Eteokles, dem anderen der beiden Brüder, der von Kreon ausdrücklich gelobt und eines Staatsbegräbnisses für wert befunden wird: »Eteokles, der kämpfend für die Stadt / Gefallen ist, in allem Bester mit dem Speer: / Ihn berge man im Grabe und erweis ihm alles, / Was nur den Besten in die Erde folgt im Tod!«⁹ Auch mit dieser Form der Bestattung setzt sich *Deutschland im Herbst* auseinander und nimmt im ersten Teil des Films die Beerdigung Hanns Martin Schleyers zum Anlass, um die (zweifelhafte) Ehre zu befragen, die mit Staatsbegräbnissen verbunden ist. Gleichzeitig bilden die Variationen der Eteokles-Geschichte die Basis, um sich mit den Abgründen der deutschen Geschichte zu befassen, in der Mord und Suizid eine nicht unerhebliche Rolle spielen.

2. »Selbstmord begeht, was nicht in diese Welt passt.« – Unvermittelt und unkommentiert werden zu Anfang des Films Bilder von der Beerdigung Schleyers eingeblendet. Subtil wird dabei mit unterschiedlichen Signalen auf die nationalsozialistische Vergangenheit hingewiesen und darauf, wie selbstverständlich sie noch in die Gegenwart hineinragt. Gleichzeitig erhält das getötete Opfer eine »Stimme«, wenn parallel zu diesen Bildern Alexander Kluge im Off einen Brief verliest, den Hanns Martin Schleyer während seiner Gefangenschaft an seinen Sohn Eberhard Schleyer geschrieben hat. Dieser Brief ist – fern von jedem Pathos und von sentimentalischen Gefühlen – sehr »vernünftig« und entwickelt eine durchdachte, nachvollziehbare Argumentationslinie, in der Schleyer sich dagegen ausspricht, den Forderungen der Terroristen nachzukommen. Die Lücke zwischen den Bildern, die den *Tod* zeigen, und dem gesprochenen Text, der sich zwar gegen den Austausch ausspricht, aber doch von großer Hoffnung auf ein *Weiterleben* zeugt, ist groß, und es ist genau diese Lücke zwischen der Gegenwart der Bilder und der Vergangenheit des Tons, die den Zuschauer irritiert und die eine bequeme Wahrnehmung verhindert. Schon in seinen allerersten Sekunden arbeitet der Film mit diesen Rissen und produziert damit Bild-Ton-Sequenzen, die mehr Fragen produzieren, als dass sie Antworten liefern.

Der Film setzt sich von Beginn an kritisch mit der Funktion von Staatsbegräbnissen auseinander und mit den Umständen, unter denen solche posthume Ehrungen zustande kommen. Zugespitzt wird dieser misstrauische Blick, wenn

die Beerdigung aus dem Jahr 1977 kombiniert wird mit länger zurückliegenden staatlich verordneten Beerdigungsritualen und damit eine historische Erweiterung der gegenwärtigen Ereignisse vorgenommen wird. Während Schleyer von den Terroristen ermordet worden ist, wird in Verbindung mit den historischen Bestattungen auch das Thema Freitod aufgegriffen, das aber ebenfalls in brisante politische Kontexte gestellt wird. Dabei werden die historischen Ereignisse in Bildstilen gezeigt, die sich deutlich abheben von den Stuttgarter Dokumentaraufnahmen. Gerade das Aufeinanderprallen dieser konträren Bildwelten macht die für Kluge so charakteristische »Kollisionsmontage« aus und lässt historische und gegenwärtige Ereignisse noch radikaler aufeinanderprallen als in der Eingangssequenz.¹⁰

Während wir nach ungefähr dreißig Filmminuten zunächst die Geschichtslehrerin Gabi Teichert – eine Erfindung Kluges – im wahrsten Sinne des Wortes »nach den Spuren der deutschen Geschichte graben« sehen, wird unvermittelt umgeschaltet zu einer comic-ähnlichen Bildinszenierung, die in Gestalt einer (altmodisch und unbeholfen) gemalten Bildergeschichte die Tragödie vom Suizid des österreichisch-ungarischen Thronfolgers Kronprinzen Rudolf von Habsburg zeigt, der sich gemeinsam mit seiner 17-jährigen Geliebten 1889 das Leben nahm. Ein weiteres Bild zeigt das Grab der jungen Frau. Entgegen seinem ausdrücklichen Wunsch wurde der Thronfolger nämlich nicht gemeinsam mit seiner Geliebten begraben, sondern allein in der Familiengruft beigesetzt. Kluge ist es, der aus dem Off spricht und der diese lange zurückliegende Geschichte nutzt, um den monarchistischen Hintergrund der deutschen Nationalhymne zu erläutern und einen entlastenden Kommentar zum Suizid abzugeben – ein Thema der *Antigone*, ein Thema auch der politischen Umstände, die in *Deutschland im Herbst* verhandelt werden: »Selbstmord begeht, was nicht in diese Welt passt.« Dass uns ein weiterer grausamer, wohl aus Liebeskummer begangener Suizid gezeigt wird, ist vielleicht als Hinweis darauf zu verstehen, dass es zahlreiche solcher Selbsttötungen gibt, dass es aber auch immer brutale Akte sind, die dem eigenen Körper zugefügt werden. Andererseits wirken die Bilder auch wieder komisch, wenn sie in einem kindlichen Stil gemalt sind und die Drastik der Ereignisse blutig übertreiben und vereinfachen.¹¹ Die Beerdigung, die wir in dieser Bildfolge zu sehen bekommen, ist komisch und traurig zugleich, weil den Sargträgern dicke Tränen herunterrollen und nur ein Trauergast anwesend ist.

Welch unterschiedliche Bildstile Alexander Kluge mischt, zeigt sich, wenn im unmittelbaren Anschluss an die überbunten Bildtafeln historische Dokumentaraufnahmen in Schwarzweiß eingespielt werden, die an einen anderen hochbrisanten politischen Suizid erinnern und die uns eine weitere Beerdigung dieses Films zeigen.¹² Kluge erzählt die widersprüchliche Geschichte, die vom staatlich verordneten Giftmord zum Staatsbegräbnis führt, in dürren Worten, listet sozusagen nur die Fakten auf, ohne die Hintergründe zu erläutern. Er fällt auf den »Mythos Rommel« – so der Titel eines 2002 erschienenen Buches¹³ –

nicht herein, erinnert nur daran, dass im nationalsozialistischen System selbst diejenigen, die offensichtlich hoch geachtet waren, getötet wurden bzw. veranlasst wurden, sich selbst zu töten, um dann doch ein großartiges Begräbnis organisiert zu erhalten (das im Übrigen am 18. Oktober 1944 stattfand). Begleitet werden die Bilder vom opulenten Staatsakt, bei dem auch Rommels Sohn Manfred anwesend ist, auf der Tonspur von einer in dürren Geigenklängen eingespielten Melodie der Nationalhymne, die wiederum einen monarchistischen Ursprung aus dem 18. Jahrhundert hat. Somit verschärft die Tonspur die Widersprüche, aber diese filmische Erinnerung an den Oktober 1944 wirkt wie eine Kommentierung des eingangs gezeigten Begräbnisses, das die ebenfalls äußerst widersprüchliche Gestalt Hanns Martin Schleyers von der deutschen Bundesregierung ausgerichtet bekommt. Vielleicht ist »Kommentierung« nicht das richtige Wort. Vielmehr werden die beiden historischen Ereignisse mit Hilfe der Bild-Montage in einen offenen Dialog gebracht, den der Zuschauer fortsetzen muss/kann, während der Film ihn nur anreißt. Es wird auch eine Gleichzeitigkeit von Ereignissen suggeriert, die eigentlich zu ganz unterschiedlichen Zeiten stattgefunden haben, aber die mehr miteinander zu tun haben könnten, als es auf den ersten Blick aussieht. Die filmische Montage »problematisiert« vielleicht die Umstände, unter denen Staatsbegräbnisse zustande kommen; sie deutet verlogene und heuchlerische Hintergründe an, die durch die aufwendigen Zeremonien und Inszenierungen verborgen werden sollen.¹⁴

Einen solchen Dialog zwischen weit auseinanderliegenden Ereignissen bietet der Filmschnitt Kluges auch an, wenn in den nachfolgend gezeigten Bildern vom offiziellen Staatsakt für Schleyer in der St. Eberhardskirche in Stuttgart erneut schwarzweiße Dokumentaraufnahmen einmontiert werden, die die Ermordung des serbischen Königs 1934 in Marseille zeigen, an der faschistische Geheimdienste beteiligt waren. Dieses Mal sehen wir nur das politische Attentat, nicht die Beerdigung, bekommen aber die Information, dass in dieser Phase der deutschen Geschichte politische Morde im Auftrag der Regierung verübt werden. Erneut werden die Ereignisse im Jahr und Herbst 1977 in Verbindung gebracht mit Verbrechen, die während der nationalsozialistischen Diktatur begangen wurden. Aber sie bleiben fragmentarisch nebeneinander stehen und müssen vom Zuschauer in Zusammenhang gebracht werden. Irritationen schafft dieses Mal nicht nur der unvermittelte Wechsel von den ruhigen und in Farbe aufgenommen Bildern in der Kirche zu den fast slapstickartig wirkenden Schwarzweißaufnahmen aus dem Jahr 1934; Irritationen schafft nicht zuletzt die Tonspur, die zunächst geistliche Chormusik von getragenen Pathos einspielt und dann übergeht zu heiterer und flotter Klaviermusik, wie wir sie von Stummfilmen her kennen. Es ist nicht zuletzt diese Musik, die die Ereignisse in Stuttgart im Jahr 1977 kontrastiert mit den Ereignissen in Marseille 1934 und die einen der vielen rätselhaften Dialoge dieses Films herstellt: vom Staatsbegräbnis zum staatlich angeordneten Mord.

»Ganz im Sinne eines Geschichtsbegriffs, der die Gegenwart über die Vergangenheit und die Vergangenheit über die Gegenwart begreift, geht es Kluge in seinem »Montage-Film« um das Prinzip der Gleichzeitigkeit, um die Evokation eines Simultaneitätseindrucks in der Sukzession der Bilder«,¹⁵ schreibt Andreas Sombroek in seiner Untersuchung zur Filmästhetik Alexander Kluges und beschreibt damit auch treffend solche Sequenzen, in denen der unvermittelte Wechsel zwischen weit auseinanderliegenden Zeiten sich aufgrund der unterschiedlichen Bildästhetiken auch dem heutigen Zuschauer noch unmittelbar erschließt. Selbst Dokumentaraufnahmen werden auf diese Weise eher befragt, als dass sie etwas bezeugen.¹⁶ Sie sind weniger Dokumente von Ereignissen als vielmehr Dokumente für einen Erkenntnisprozess. Im Zusammenstoßen der unterschiedlichen Zeiten und Stile liegt die Herausforderung für das Publikum, das sich an den »Bruchstellen« eine jeweils eigene Bildwelt komponieren muss: »Der visuelle Kontrast zwischen dem einen und dem anderen Bild schafft ein Dazwischen, das ein Infragestellen beider Bilder ermöglicht. Der Schnitt vermittelt nicht mehr zwischen den beiden angrenzenden Bildern, »der Zwischenraum verselbständigt sich.« An der Bruchstelle entsteht etwas Neues, ein virtuelles drittes Bild, das Kluge als »Epiphanie« [...] bezeichnet hat.«¹⁷ Statt »Epiphanie« könnte man auch von »Erkenntnis« sprechen, von einer Erkenntnis unauflösbarer Widersprüche, die auch die Bilder und die Töne nicht auflösen können. Das zeigt sich auch bei den letzten Bildern, die in diesem Film die Beerdigung Schleyers in Stuttgart zeigen: Wenn dabei abrupt gewechselt wird vom feierlich-andächtigen Akt in der Kirche zur Organisation des Schnittchenempfangs im Neuen Schloss, bleibt unklar, ob der komische Effekt beabsichtigt ist oder ob er unfreiwillig zustande kommt, aber die Alltäglichkeit und die Routine, mit der auch solche Ereignisse verbunden sind, nimmt dem Trauerakt etwas von seiner pathetischen Dramatik. Aneinander geschnitten sind Bilder von der – im übrigen sehr männlich dominierten – Gesellschaft in der Kirche, vom prachtvollen Kronleuchter im Schloss und von Frauen, die in der Küche Gläser spülen und bereit stellen. Diese Form der Montage erschwert eine Beurteilung, d.h. sie entzieht sich einer solchen eigentlich. Sie diskreditiert den Trauerakt nicht, aber sie zeigt auch, dass banale Organisationsfragen mit ihm verbunden sind und dass nur knapp die Hälfte der eigentlich erwarteten Gäste an dem vorbereiteten Empfang teilnehmen.

Der Film misstraut solchen staatlich organisierten Ritualen auf subtile Weise. Die leise Botschaft des Films geht eher in die Richtung, dass es eine zweifelhafte Ehre ist, die den gewaltsam zu Tode Gekommenen auf diese Weise zuteil wird. Deutlich wird diese Distanzierung bei der Beerdigung Rommels, die den ganzen Terror und Schrecken der Nazizeit wieder in Erinnerung bringt; indirekter erfolgt sie bei der Beerdigung Schleyers. Ein Staatsbegräbnis ist keine Lösung für die Fragen, die mit den gesellschaftlich und staatlich bedingten Todesumständen der hier Beerdigten zu tun haben. Je mehr Pomp, umso mehr wird verborgen. Wenn diese Kommentie-

nung nur zwischen den Bildern zu lesen ist, so stellt sich der Film eindeutig auf die Seite derer, die den Zeitpunkt ihres Todes selbst entscheiden wollen. »Selbstmord begeht, was nicht in diese Welt passt.« Klarer kann man kaum formulieren, was zum Suizid führt, und entlastender kann man kaum über diesen unauflösbaren Konflikt sprechen, der auch das Ende des Dramas um *Antigone* bestimmt.

3. »Wir müssen die Toten doch gleich behandeln.« – Der Film geht in seinen letzten Teilen ausführlich auf die griechische Tragödie ein und zieht direkte Verbindungen zu den Problemen, die sich um die Beerdigung von Raspe, Baader und Ensslin herum in Stuttgart abzeichnen. In seiner letzten halben Stunde diskutiert *Deutschland im Herbst* die Aktualität des sophokleischen Dramas und zeigt damit einmal mehr, wie diese frühen Dichtungen taugen als Basis zur Auseinandersetzung mit krisenhaften Gegenwarten. »Wir müssen die Toten doch gleich behandeln«, sagt Schlöndorff in dem erwähnten Interview (im Bonusmaterial zum Film) und nennt diese Überlegung, die auch Sophokles' Antigone hätte äußern können, als einen der wichtigen Impulse, der die Filmemacher veranlasst habe, die beiden so unterschiedlichen Stuttgarter Beerdigungen filmisch zu dokumentieren und sich in diesem Zusammenhang des *Antigone*-Dramas zu erinnern.

Nach George Steiner geht es im zweiten Teil der *Antigone* vor allem um das Thema Tod, das in einer »Reihe von Variationen« verhandelt wird.¹⁸ Um das Thema Tod geht es auch, wenn man Kreons Ende anschaut, der sich selbst in dramatischen Worten »der Tode schönster« wünscht, dass er »nicht / Den anderen Tag noch sehn muß!«¹⁹ Um das Thema Tod geht es auch in den letzten Bildern von *Deutschland im Herbst*, aber nicht aus Sicht der Herrschenden – wie zu Beginn des Films –, sondern aus der Sicht derjenigen, die eher mit Polyneikes und Antigone verglichen werden können. »Die bei weitem raffinierteste Collage aus Antikem und Zeitgenössischem, aus Antigone/Ismene und der »Frauenfrage«, gelingt Heinrich Böll in seinem Drehbuch zu *Deutschland im Herbst*«, schreibt George Steiner und zieht Parallelen zwischen den Suiziden Ulrike Meinhofs und Antigones sowie denen Andreas Baaders und Haimons.²⁰ Er spricht von »brutale[n] Terrorakte[n]« die »im Namen absoluter Gerechtigkeit ausgeführt« wurden, er spricht aber auch davon, dass Ulrike Meinhof und Andreas Baader in ihren »Isolationzellen [...] fast buchstäblich lebendig begraben« gewesen seien.²¹ Wie geht man im deutschen Herbst 1977 mit diesen Toten um, die – wie Polyneikes – aus der Sicht des Staates eine Bedrohung dargestellt und die – wie Antigone – selbst entschieden ihren Tod beschlossen haben? *Deutschland im Herbst* endet mit Bildern, die mit der Beerdigung dieser Toten zu tun haben, aber der Film widmet sich ausführlicher den Umständen dieser Bestattung, ihrer Vorbereitung und den Ereignissen unmittelbar danach, als dass er das Ritual selbst zeigte. Diese Dokumentaraufnahmen folgen unmittelbar auf die Szenen, in denen eine ängstlich-feige Programmkommission entscheidet, dass man im Jahr 1977 dem

deutschen Fernsehpublikum keine Version der *Antigone* zumuten kann, so dass die Nähe zwischen dem Stoff des antiken Dramas und der Beerdigung der RAF-Mitglieder in aller Deutlichkeit aufgerufen wird.

Eine geschickte Montage leitet über vom Botenbericht über Haimons grausamen Suizid, der noch Teil der Fernsehinszenierung ist, zu den ärmlichen Grabstellen auf dem Dornhaldenfriedhof in Stuttgart. Alexander Kluge sagt nicht, wer in diesen Gräbern beerdigt werden soll: Das zeigen die – zur damaligen Zeit – bestens bekannten Bildern von Baader, Ensslin und Raspe, das erläutert dann auch die Schwester von Gudrun Ensslin, von der diskret nur die Augen in Großaufnahme gezeigt werden. Wenn sie davon berichtet, dass man diesen Toten die Bestattung verweigern wollte, werden die Parallelen zur *Antigone* überdeutlich.²² Im Unterschied zur *Antigone* aber sind es Rufe aus dem Volk, die von Beerdigungsverweigerung sprechen, während die staatliche Autorität souverän und sicher über den Ort für die Gräber entscheidet und sich unbeeindruckt zeigt von solchen Forderungen. Manfred Rommel, damaliger Oberbürgermeister Stuttgarts und Sohn Erwin Rommels, hatte sicher und souverän entschieden, dass die drei RAF-Mitglieder auf dem Dornhaldenfriedhof beerdigt werden. Er begeht nicht den Fehler, den Kreon begangen hat. Rommels Aussagen, die insbesondere den menschlichen Aspekt betonen, wirken wie ein Kommentar zur Rede Kreons, die wir kurz zuvor in der Fernsehinszenierung gesehen haben. Rommel zeigt Kreon, wie er hätte handeln sollen. Kennzeichnend für diese Sequenzen ist der ständige Wechsel zwischen schwarzweißen und farbigen Bildern. Während wir zunächst die schwarzweiße Fernsehinszenierung der *Antigone* auf dem Bildschirm sehen, wechselt der Film zu farbigen Einstellungen, wenn er uns die ausgehobenen Gräber in herbstlich-regnerischer Landschaft zeigt. Bilder, auf denen Baader und Ensslin noch lebendig zu sehen sind, sind schwarzweiß, der tote Raspe ist farbig wie auch die drei gleichen Säрге, die aus einfachem Holz bestehen. Schwarzweiß wird die Schwester Ensslins gezeigt, farbig der Oberbürgermeister Stuttgarts und erneut schwarzweiß die Familie Ensslin auf dem Friedhof, die Beerdigung organisierend. Insbesondere die letzten Aufnahmen wirken unfertig, von Laienhand gedreht, provisorisch und stümperhaft. Dieser Wechsel zwischen den Farben und den unterschiedlichen Filmstilen fordert Aufmerksamkeit, distanziert die einzelnen Szenen voneinander und macht die Präsentation brüchig. Die Bilder befragen diese Beerdigung bzw. die Umstände, unter denen sie zustande kommt und bemühen sich, eine glatte, geschlossene Darstellung zu vermeiden. Wichtig ist den Filmemachern offensichtlich, deutlich zu machen, dass die Toten Wünsche geäußert haben, wie sie beerdigt werden wollen, und dass die Angehörigen sehr bemüht darum sind, diesem Wunsch so weit wie möglich gerecht zu werden. Auch denjenigen, die glaubten, mit mörderischen Gewaltakten den Staat zu Veränderungen bewegen zu müssen, ist es nicht gleichgültig, wie sie bestattet werden; und auch sie haben Angehörige, die sich um die Versorgung der Toten kümmern. Der

abrupte Wechsel von den grobkörnigen Schwarzweißaufnahmen zu den farbigen Händen, die einen Fisch ausnehmen, stößt den Zuschauer vor den Kopf und bietet einen großen Assoziationsraum an, der vielfältige Deutungen zulässt. Wenn sich herausstellt, dass die Familie Ensslin nicht nur Probleme hatte, einen Friedhof zu finden, sondern dass auch zahlreiche Gaststätten nicht bereit waren, ihre Räume für das Beisammensein nach der Bestattung zur Verfügung zu stellen, wird einmal mehr deutlich, welches Klima in der damaligen Bundesrepublik herrschte und wie Denken in Begriffen von Sippenhaftung das Handeln bestimmte.

»Bestattungsriten sind Urakte der Kultur,«²³ schreibt der Kulturwissenschaftler Hartmut Böhme in seinen Ausführungen zur *Antigone*. »Tote werden niemals sich selbst – also der Natur, d.h. Tieren – überlassen, sondern kulturell angeeignet. In einer Fülle ritueller Prozeduren erhalten sie einen neuen Status l.l.«²⁴ Zeigte der Film zu Beginn das Ritual anlässlich der Beerdigung des ermordeten Managers Schleyer, so nimmt er sich in seiner letzten Viertelstunde ausführlich Zeit für das Ritual, das für die drei in ihren Zellen tot Aufgefunden organisiert wird. Kluge leitet diese Passage ein, indem er zunächst ein Gedicht Heinar Kipphardts (von 1977) zitiert:

»Einmal sogar kamen die Oktoberengel im Mai
als ausländische Oktoberengel
und suchten hiesige Novemberengel.
Die hatte man aber erschossen.«²⁵

Der Text von Kipphardt ist rätselhaft. Warum hat Kluge ihn gewählt? Wegen der »ausländischen Oktoberengel«, die den Monat erwähnen, in dem die beiden so unterschiedlichen Beerdigungen stattfinden? Weil der letzte Vers lakonisch eine so faktisch-tödliche Mitteilung macht? Weil mit den »Novemberengeln« an den Monat erinnert wird, in dem in der deutschen Geschichte bis zu dem Zeitpunkt zwei sehr unterschiedliche dramatische Ereignisse stattgefunden hatten: am 9. November 1918 die Revolution, die zum Ende der Monarchie in Deutschland führte, und am 9. November 1938 das mörderische Pogrom gegen jüdische Geschäfte? (Kluge konnte noch nicht wissen, dass gute zehn Jahre später ebenfalls am 9. November 1989 die Mauer in Berlin fallen sollte.) Und warum wird im unmittelbaren Anschluss in Großaufnahme die Zeichnung eines noch nicht geborenen Kindes gezeigt? Soll es an die biologische Gleichheit aller Menschen erinnern? Oder daran, dass alle Menschen zunächst »unschuldige« Kinder im Mutterleib sind? Oder daran, dass trotz der vielen Tode, die in diesem Film gezeigt werden, in Zukunft weitere Kinder geboren werden, aus denen sowohl »Kreons« als auch »Antigones« werden können? »Die Notwendigkeit, die Konkretion des Bildes durch die größere Abstraktheit der Sprache zu relativieren, ist der Grund dafür, daß – neben dem Dialog – Kommentare und Zwischentitel, die den Schauenden zum Lesenden

machen, wesentliche Bestandteile der Filme Kluges sind.«²⁶ Der ›Schauende‹ wird in dieser Sequenz zunächst zum ›Lesenden‹ und danach zum Deuter einer Zeichnung, die er in den Kontext des Films nicht unbedingt einordnen kann. Die Zeichnung erinnert aber auch an eines der wesentlichen Argumente, das Antigone vorbringt, um die Beerdigung ihres staatsfeindlich agiert habenden Bruders zu begründen: Für Antigone sind diejenigen, die *derselben Gebärmutter entstammen*, es auf jeden Fall und unter allen Umständen wert, geehrt und geliebt zu werden, schreibt Charles Segal.²⁷ Und es ist ja auch die Schwester Gudrun Ensslin, die die Beerdigung der drei ehemaligen Gefangenen organisiert und die sich dafür einsetzt, dass dem Wunsch der Toten nachgekommen wird. Es bleibt allerdings völlig unklar, ob diese Deutungen ›richtig‹ sind, weil Kluges Form der Montage kein sicheren Aussagen ermöglicht.

Die Klaviermusik, die die Schrifttafel und die Zeichnung begleitet hatte, verstummt, wenn die Bilder vom Friedhof gezeigt werden. Wir hören dann nur noch intradiegetisch begründete Geräusche. Die Dokumentaraufnahmen machen die ungeordnete Beerdigung nicht ordentlicher als sie ist: »Es war absolut chaotisch«, sagt Volker Schlöndorff in dem erwähnten Interview und berichtet davon, dass man keinen Trauerzug organisiert hatte, sondern dass die Särge einfach zu den Grabstellen »gekarrt« wurden. Dass es eine emotionale, aber auch frustrierende Veranstaltung war, geben die Bilder wieder, wenn sie zeigen, wie viele Menschen trotz der bedrohlichen Umstände – alle Teilnehmer mussten durch eine strenge Polizeikontrolle – gekommen sind und wenn sie andererseits nicht verbergen, dass man eigentlich nichts richtig sehen kann. Die filmische Darstellung versucht auf jeden Fall, die triviale und naheliegende Aussage zu vermeiden, dass die beiden nur zwei Tage auseinanderliegenden Beerdigungen – die Schleyers und die der drei ehemaligen Baader-Meinhof-Mitglieder – sich erheblich voneinander unterscheiden, indem sie auf jeden überflüssigen und redundanten Wortkommentar verzichten. Kluge nennt nur Datum und Ort, mehr nicht. Die angespannte Atmosphäre vermittelt sich, wenn die Särge in die Gräber eingelassen werden sollen und die dicht gedrängte Menschenmenge das kaum möglich macht. Die einsam in die Luft gereckte Faust spricht eine andere Sprache und ist – neben den vielen vermummten Gästen – ein weiteres Zeichen dafür, dass wir eine symbolische Bestattung sehen, die über den Tod hinaus Bedeutung gewinnen soll.

Schlöndorff geht davon aus, dass auf dem Dornhaldenfriedhof in Stuttgart an jenem Oktobertag ein Zeitabschnitt zu Ende gegangen, eine Bewegung zu Grabe getragen worden sei. Dass die Filmemacher bei dieser Beerdigung emotional stärker beteiligt sind als bei Schleyers Bestattung, wird auf vielfache Weise deutlich. Sie beziehen indirekt Position, wenn sie die hochgereckte Faust längere Zeit in Großaufnahme zeigen; wenn sie eine Rede, die während der Beerdigung gehalten wurde, einspielen, in der sich der Redner zwar von den Taten der Toten distanziert, aber gleichzeitig davon spricht, dass angesichts des Todes solche Fragen

verblassen; wenn sie der massiven Polizeipräsenz viel bildliche Aufmerksamkeit schenken; wenn sie die Auseinandersetzungen zwischen Sicherheitskräften und Beerdigungsteilnehmern aufnehmen; und nicht zuletzt wenn sie mit den letzten Bildern des Films eine junge Frau mit einem kleinen Mädchen – beide in bunter Hippiekleidung – zeigen, die die Beerdigung verlassen und versuchen, ein Auto anzuhalten, das sie mitnehmen könnte. Diese letzten Bilder sind nicht nur vieldeutig, sondern sie zeigen diese Beerdigung von der weiblichen Seite (während die Bestattung Schleyers eher ein männlich dominiertes Ritual war); sie erinnern an *Antigone* bzw. an einen der Konflikte, der in diesem Drama ausgetragen wird, der zwischen einem älteren Mann (Kreon) und einer jüngeren Frau (Antigone). Dass sich auf der Beerdigung am 27. Oktober sehr viel mehr junge Menschen eingefunden haben als bei der Veranstaltung zwei Tage zuvor, wurde schon ausführlich gezeigt, aber diese letzten Bilder betonen den Generationsunterschied und den so ganz anderen kulturellen Hintergrund, der diese Beerdigungsgesellschaft prägt. Eine Verständigung mit den Teilnehmern der ersten Beerdigung scheint hier ebenso wenig möglich, wie in *Antigone* eine Verständigung zwischen Kreon und Antigone möglich ist.²⁸ Während die zu Filmanfang gezeigten Bilder der Beerdigung Hanns Martin Schleyers enden mit der Großaufnahme des Gesichts eines Mannes, das von zahlreichen »Schmissen« verunstaltet ist, also Narben, die von der Mitgliedschaft in einer schlagenden (rechten) Verbindung zeugen, werden zum Ende der Beerdigung auf dem Dornhaldenfriedhof mit dem friedlich-harmlosen Paar noch einmal ganz andere Fragen aufgeworfen. Kluge zeigt die beiden nicht nur lange und ausführlich,²⁹ sondern lässt auf der Tonspur gleichzeitig ein in jenen Jahren berühmtes Lied erklingen, das einen revolutionären Hintergrund hat. Joan Baez singt *Here's to You*, die Ballade von Sacco und Vanzetti, die an zwei aus Italien eingewanderte Arbeiter erinnert, die in den 1910er Jahren in Amerika Mitglieder einer anarchistischen Gruppe gewesen waren und sich linkspolitisch engagiert hatten. Ihnen wurde ein doppelter Raubmord zur Last gelegt. Der Prozess, der die Schuld oder Unschuld der beiden Angeklagten nicht endgültig klären konnte, wurde heftig kritisiert, weil er auf der Basis von Indizien eine politisch motivierte Verurteilung anstrebte. Trotz internationaler Proteste und Petitionen wurden Ferdinando Sacco und Bartolomeo Vanzetti 1927 auf dem elektrischen Stuhl hingerichtet. Obwohl bis heute ihre Beteiligung an den Raubmorden nicht endgültig geklärt werden konnte, gelten Sacco und Vanzetti in allen filmischen, musikalischen und theatralischen Bearbeitungen als unschuldige Opfer eines Justizirrtums. 1977 [!] wurden sie vom Gouverneur von Massachusetts rehabilitiert. Dieses Lied zum Ende von *Deutschland im Herbst* ist ein ebenso beredter wie vieldeutiger Kommentar, weil es sowohl an politisch motiviertes Engagement erinnert wie auch an staatlich angeordnete Tötungen, die selbst dann begangen werden, wenn die Schuld oder Unschuld nicht zweifelsfrei bewiesen werden konnte. Es erinnert auch daran, dass die Umstände solcher Tötungen nicht

vergessen werden, sondern in Form von Liedern, Filmen und Theaterstücken fortleben.

Dem Film gelingt es, eine ästhetische Gegenöffentlichkeit herzustellen, indem er in befremdlichen Bild- und Tonmontagen transparent macht, was in der damaligen Medienberichterstattung nicht thematisiert wurde. Er erinnert immer wieder an die katastrophale deutsche Geschichte des 20. Jahrhunderts, mit denen die mörderischen Taten der RAF zusammenhängen. Er stellt Fragen, ohne Antworten zu haben. Der Film ist Arbeit an der Demokratie! Die Literatur- und Theaterwissenschaftlerin Theresia Birkenhauer spricht in ihren Ausführungen über die griechische Tragödie darüber, dass es in diesen Dichtungen nicht um sittliche Prinzipien gehe, nicht um Helden oder um Sieg oder Niederlage. »[E]lher könnte man die griechische Tragödie eine Anstalt zur Vertiefung von Konflikten nennen, ein Verfahren, um das Wissen um unlösbare Konflikte zu schärfen. Wenn die Tragödie die alten mythischen Geschichten aufgreift, dann benutzt sie sie, um Probleme zu formulieren, die keine Lösungen finden.«³⁰ Sie zeige beharrlich die Konflikte auf, die unweigerlich entstehen, wenn Menschen zusammenleben. Andererseits aber ist eben dieses Zusammenleben in der Gemeinschaft für ein Überleben unabdingbar. Die Tragödie mute den Zuschauern zu, Widersprüche auszuhalten – »den Zusammenhang von Zivilisation und Gewalt, von Terror und Humanität.«³¹ Und eben diesen Zusammenhang versucht der Film ebenfalls zu zeigen, und diese Widersprüche werden als Widersprüche gezeigt, ohne dass irgendeine einfache Auflösung in Sicht wäre. Insofern greift der Film nicht nur unmittelbare Themen der *Antigone* auf, sondern nähert sich in einigen seiner Sequenzen auch eben der Art und Weise, wie in den griechischen Tragödien Konflikte dargestellt und öffentlich verhandelt werden. *Antigone* wird also nicht nur als Stoff aktualisiert; auch in der Form der Darstellung erweist sich die Widersprüche aushaltende dramatische Praxis der griechischen Tragödie als haltbar, wenn Konflikte einer politisch aufgebrachten Zeit, in der Vergangenheit und Gegenwart tödlich-vernichtend aufeinanderprallen, in filmische Sprache gefasst werden sollen.

Anmerkungen

- 1 Hanns Martin Schleyer war während des Nationalsozialismus nicht nur Mitglied der NSDAP gewesen, sondern hatte auch der SS angehört – einer paramilitärischen Organisation der NSDAP, die an der Ermordung der Juden beteiligt war und die nach 1945 als verbrecherische Organisation verurteilt wurde.
- 2 Rainer Werner Fassbinders Beitrag ist besonders eindringlich und erzielt nachhaltige Wirkung, weil der Regisseur selbst mitspielt und in schonungsloser Offenheit das Klima des Misstrauens und der Angst zeigt, von dem sich in jenen Tagen kaum jemand frei machen konnte.
- 3 DVD-Video von *Deutschland im Herbst*, 1978 (Laufzeit ca. 119 Minuten), aus der Reihe »Kultur SPIEGEL Edition Deutscher Film«, Oktober 2009, Bonus-Material: Interviews mit Volker Schlöndorff und Juliane Lorenz.

- 4 Es ist nicht ohne Pikanterie, dass gerade Angela Winkler die Rolle der Antigone spielt, weil die Schauspielerin in dem 1975 entstandenen Film *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* die Titelrolle inne hat. Auch in diesem Film geht es um Terrorismus und darum, was geschehen kann, wenn jemand verdächtigt wird, einer solchen Gruppierung anzugehören. Aber es geht vor allem um die existenzvernichtenden Folgen, die die reißerische und hemmungslose Publikationspraxis der Boulevardpresse haben kann, die aus bloßen Vermutungen Tatsachen macht und Behauptungen aufstellt, für die jegliche Beweise fehlen.
- 5 »Die Handlung wird über Sprechakte vollzogen: die Wache berichtet, Antigone gesehen zu haben; Antigone berichtet, die Tat vollzogen zu haben. Der Täter ist einzig durch die sprachliche Bekräftigung der Verbindung mit der Tat verbunden.« Judith Butler, *Antigones Verlangen. Verwandtschaft zwischen Leben und Tod*, aus dem Amerikanischen von Reiner Ansén, mit einem Nachwort von Bettine Menke, Frankfurt/Main 2001, 22.
- 6 Sophokles, *Antigone*, hg. und übersetzt von Wolfgang Schadewaldt, mit einem Aufsatz, Wirkungsgeschichte und Illustrationen, Frankfurt/Main 1974, 18.
- 7 Heinrich Böll, *Die verschobene Antigone. Drehbuchentwurf für Volker Schlöndorffs Beitrag zu dem Film »Deutschland im Herbst«*, in: ders., *Werke. Kölner Ausgabe, Bd. 20: 1977-1979*, hg. von Ralf Schnell und Jochen Schubert in Zusammenarbeit mit Klaus-Peter Bernhard, Köln 2009, 154-159.
- 8 Dass allerdings auch Antigone nicht Recht bekommt und in ihrer Handlungsweise von den Göttern nicht unterstützt oder gar gerettet wird, fügt den vielen Ambivalenzen des Dramas eine weitere hinzu und soll hier zumindest erwähnt werden.
- 9 Sophokles, *Antigone*, 18.
- 10 Andreas Sombroek, *Eine Poetik des Dazwischen. Zur Intermedialität und Intertextualität bei Alexander Kluge*, Bielefeld 2005, 211.
- 11 Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang die unbefangene Reaktion einer zehnten Gymnasialklasse, der diese Szenen gezeigt wurden: Die Schülerinnen und Schüler lachten laut auf.
- 12 »In der Kollision der Bilder erhält das für das Medium Film »konstitutive Dazwischen« bei Kluge ähnlich wie bei Godard eine sichtbare Form. [...] Der visuelle Kontrast zwischen dem einen und dem anderen Bild schafft ein Dazwischen, das ein Infragestellen beider Bilder ermöglicht. Der Schnitt vermittelt nicht mehr zwischen den beiden angrenzenden Bildern, »der Zwischenraum verselbständigt sich.« An der Bruchstelle entsteht etwas Neues, ein virtuelles drittes Bild, das Kluge als »Epiphanie« [...] bezeichnet hat. [...] Auf ganz ähnliche Weise bedingen sich auch die durch den Schnitt semantisch angereicherten Bilder in Kluges Kontrastmontagen gegenseitig, allerdings ohne hierbei ihre jeweilige Autonomie einzubüßen. Der Prozess der Sinn-Generierung findet nicht *in*, sondern *zwischen* den Bildern statt und vollendet sich letztlich erst im Kopf des Zuschauers.« Sombroek, *Eine Poetik des Dazwischen*, 212.
- 13 Maurice Philip Remy, *Mythos Rommel*, München 2002. – Interessanterweise wird gegenwärtig ein Fernsehfilm über den Generalfeldmarschall Erwin Rommel gedreht, der hitzige Auseinandersetzungen zwischen der Familie und den Filmemachern ausgelöst hat.
- 14 »Die Montage fungiert immer dann besonders deutlich als filmische Interventionsfigur, als Differenzform des Dazwischen, wenn der materiale Kontrast zwischen den Bildern besonders ausgeprägt ist [...]. Wie [...] schon ausführlich dargelegt, folgt die Montage bei Kluge in solchen Fällen nicht dem Additions-, sondern dem Destruktionsprinzip.« Sombroek, *Eine Poetik des Dazwischen*, 211.
- 15 Sombroek, *Eine Poetik des Dazwischen*, 208.

- 16 Die Kombination von »Dokumentation und Fiktion« ist charakteristisch für die Arbeitsweise von Alexander Kluge: »Das hängt damit zusammen, dass Kluge grundsätzlich den Realitätsgehalt von Dokumenten in Frage stellt: »Behauptet einer, er könne mit Fakten umgehen, ohne sich etwas dazu zu denken, dem glaube ich nicht. Aber aus einem, der lügt, aus dessen Lügen, kann ich immer noch ein Stück Fakt herausentwickeln.« Der Begriff »Rohstoff« wird folglich von Kluge auch nicht im Sinne von völlig unbearbeitetem Material verstanden. Er betont vielmehr ganz deutlich, dass es überhaupt keinen »reinen Rohstoff« gäbe.« Wolfgang Reichmann, *Der Chronist Alexander Kluge. Poetik und Erzählstrategien*, Bielefeld 2009, 95.
- 17 Sombroek, *Eine Poetik des Dazwischen*, 212.
- 18 George Steiner, *Die Antigonen. Geschichte und Gegenwart eines Mythos*, München 1990, 330 [1. engl. Aufl. 1984; 1. dt. Aufl. 1988].
- 19 Sophokles, *Antigone*, 59.
- 20 Steiner, *Die Antigonen*, 191.
- 21 Hartmut Böhme, *Götter, Gräber und Menschen in der »Antigone« des Sophokles*, in: Gisela Greve (Hg.), *Sophokles' Antigone*, Tübingen 2002, 93–124, hier 97.
- 22 Sie zitiert eine Zeitungsüberschrift, in der gefordert wurde, dass man diese Toten »in einer Kläranlage« beseitigen solle.
- 23 Böhme, *Götter, Gräber und Menschen*, 97.
- 24 Ebd., 98.
- 25 Heinar Kipphardt, *Angelsbrucker Notizen. Gedichte*. Mit 10 Tuschzeichnungen von HAP Grieshaber, München 1997, 178.
- 26 Rainer Lewandowski, *Literatur und Film bei Alexander Kluge*, in: Thomas Böhm-Christl (Hg.), *Alexander Kluge*, Frankfurt/Main 1983, 233–244, hier 240.
- 27 »To Antigone, however, those »of the same womb« are worthy of the same degree of honor [...] and love [...]« Charles Segal, *Tragedy and Civilization. An Interpretation of Sophocles*, Cambridge–London 1981, 185. – Segal kritisiert in dem Zusammenhang Antigone auch, weil sie nicht bedenkt, dass der Chor – mit Blick auf den Konkurrenzkampf zwischen Eteokles und Polyneikes – in seinem ersten Auftrittslied darauf hingewiesen hat, dass es auch eine Quelle von »horror and pollution« sein kann, derselben Gebärmutter zu entstammen. »It is Antigone's tragic task to insist on the ultimate »oneness« and »sameness« and thereby close over the difference.« Ebd., 185–186.
- 28 George Steiner begründet die Ausnahmestellung, die Sophokles' Tragödie um die Gestalt der Antigone folgendermaßen: »Nur einem einzigen literarischen Text war es [...] gegeben, alle Hauptkonstanten des Konflikts in der menschlichen Existenz auszudrücken. Diese Konstanten sind fünffach: die Konfrontation zwischen Männern und Frauen; zwischen Alter und Jugend; zwischen Gesellschaft und dem Individuum; zwischen den Lebenden und den Toten; zwischen Menschen und Gott/Göttern. Die Konflikte, die aus diesen fünf Arten der Konfrontation hervorgehen, sind unüberbrückbar.« Steiner, *Die Antigonen*, 287.
- 29 »Emotionen brauchen Zeit.« zitiert Schlöndorff im besagten Interview Alexander Kluge und gibt diese Überlegung als Grund an für die Länge der Einstellung. Nur wenn man Mutter und Tochter über eine längere Zeit betrachten könne, können sich Fragen im Kopf des Zuschauers formieren. Schlöndorff zählt ein paar mögliche Fragen auf, u.a. die, ob sich das Kind später an diese Beerdigung werde erinnern können und wenn ja, wie es sich erinnert.
- 30 Theresia Birkenhauer, *Tragödie: Arbeit an der Demokratie. Auslotung eines Abstands*, in: *Theater der Zeit*, 11/2004, 27–28, hier 27.
- 31 Ebd., 28.

Jörn Glasenapp

Fellinis Faulpelze

Nach dem Tee richtete er sich tatsächlich in seinem Bett auf und wäre beinahe aufgestanden; als er seiner Pantoffeln ansichtig wurde, streckte er sogar schon das eine Bein aus dem Bett, zog es aber sogleich wieder zurück.

Iwan A. Gontscharow, *Oblomow*

1. Bleiben. – Fellinis Œuvre, so könnte man mit etwas Mut zur Vereinfachung sagen, kennt vor allem zwei Arten von Filmen: solche, in denen es stets voran, und solche, in denen es gar nicht erst los geht. Ersteres führt uns in mustergültiger Weise *La strada* aus dem Jahr 1954 vor Augen, Fellinis weltberühmte Ballade vom Unterwegs- und Unbehaustsein, die immer wieder und durchaus zu Recht als frühes Road Movie gehandelt wird,¹ letzteres *I vitelloni* von 1953, ein, wenn man so will, Proto-Slacker-Movie, das ausschließlich in einem nicht identifizierten Badeort an der Adria spielt und statt der Straße die Gasse als prominenten Ort des Geschehens ausweist. Dass dies einen nicht unerheblichen Unterschied bedeutet, versteht sich von selbst. Schließlich führt eine Straße von A nach B, eine Gasse hingegen nur von A nach A', das heißt einen anderen Winkel von A. Den Sachverhalt etwas überspitzend, ließe sich somit sagen, dass es demjenigen, der die Straße benutzt, um eine Ortsveränderung geht, wohingegen derjenige, der sich auf der Gasse bewegt, nicht wirklich weg, sondern bleiben will.

Eindrucksvoll belegen dies die Helden aus *I vitelloni*, und das bereits in dessen Titelsequenz, weswegen es sich lohnt, dass wir sie uns einmal etwas genauer anschauen: Nachdem sich die Blende öffnet, fällt unser Blick auf einen kleinen Platz, der – es ist schon lange nach Mitternacht – wie ausgestorben daliegt. Von links aus einer engen Gasse kommend, treten die fünf jungen Männer, ineinander gehakt und in linearer Formation, ins Bild, überqueren, von der mitschwenkenden Kamera verfolgt, den Platz, um sodann nach links in eine andere Gasse abzubiegen, wobei sie stark zu schlingern beginnen. Ihr Gang verliert folglich an Zielstrebigkeit und Geschwindigkeit, wodurch sie den Moment, in dem sie durch das keilförmig von oben in den Bildkader hineinragende Haus ›verschluckt‹ werden, hinauszögern. Doch noch immer geht es, wenn auch verlangsamt, voran, und das Aus-dem-Bild-Treten scheint unausweichlich. Dass es hierzu letztlich nicht

kommt, verdankt sich einem an dieser Stelle einigermaßen unerwarteten *freeze frame*, der gerade noch rechtzeitig die Bewegung der Vitelloni einfriert und dadurch für deren Verbleiben im Kader sorgt – ein filmischer Kniff, mittels dessen Fellini eine höchst subtile Vorabcharakterisierung seiner Helden vornimmt. Denn diese werden uns die kommenden ca. hundert Filmminuten vor allem als eines präsentieren: notorische Bleiber, die keinerlei Anstalten machen, sich vom Fleck zu rühren, sei es in wörtlichem oder übertragenem Sinne.

Wie es ihr ausgelassen anmutender Gang bereits erahnen lässt, verdankt sich das Bleibenwollen der Vitelloni einer grundsätzlichen Zufriedenheit. Die wiederum gibt bekanntermaßen einen denkbar schlechten Motor ab, um eine Geschichte Fahrt aufnehmen zu lassen, weswegen sie das klassische Hollywoodkino gewöhnlich nur dann duldet, wenn keine Geschichte mehr benötigt wird: nämlich am Filmende. Die Drehbuchschreiber der Wunschtraumfabrik wissen nur zu gut, dass allein der unzufriedene Held bereitwillig dem Ruf zum Abenteuer folgt, sich auf den Weg macht bzw. die Reise antritt und dadurch die Handlung vorantreibt, dass sich also allein Unzufriedenheit problemlos in Handlung übersetzen lässt.² Da wir es nun in *I vitelloni* mit zufriedenen Helden zu tun haben, die am Erhalt des Status quo höchst interessiert sind, und darüber hinaus die Kräfte, die auf Veränderung desselben drängen, nur eher schwach ausgeprägt sind, sollte uns Folgendes nicht wundern: dass der Film nicht allzu viel von dem zu bieten hat, was landläufig unter Handlung verstanden wird, sondern dass er uns stattdessen mit einem Geschehen konfrontiert, welches zur bloßen Zustandsbeschreibung tendiert. Mit Gilles Deleuze gesprochen: Wir haben uns mit einer Schwundstufe des Aktionsbildes und seiner großen Form zu begnügen, denn statt seine Handlung gemäß der nicht zuletzt für Hollywoodproduktionen so typischen S-A-S'-Strukturformel zu entfalten, das heißt auf eine Ausgangssituation (S) eine Aktion (A) folgen zu lassen, die eine neue Situation (S') hervorbringt,³ belässt es *I vitelloni* bei S, einer – freilich extrem gedehnten – Ausgangssituation, der jede nennenswerte Dynamik abgeht. Man merkt: Als Bleiber, der er ist, findet auch Fellinis Film unter dem Dach der Vorabcharakterisierung, welches der die Titelsequenz abschließende *freeze frame* aufspannt, Platz.

Doch zurück zu seinen Helden: Diese wollen bleiben, weil sie zufrieden sind, und dazu haben sie, wie schnell deutlich wird, auch durchaus Grund. Schließlich gestattet man es ihnen, faul zu sein, was zum einen heißt, dass man ihnen die Arbeit abnimmt, zum anderen aber – und dies ist der gewichtigere Aspekt – lässt man es ihnen durchgehen, Beginn bzw. Aufbruch fortwährend zu vertagen. Denn Faulheit, so heißt es in Emmanuel Lévinas' Frühwerk *Vom Sein zum Seienden* – und nicht nur so mancher Psychologe würde hier von Prokrastination sprechen⁴ –, »ist eine Unmöglichkeit anzufangen.«⁵ Indem sie den Beginn nicht als »Gelegenheit« begreift, »wiedergeboren zu werden«, so die Formulierung bei Lévinas, sondern ihn stattdessen bereits im Voraus als eine »Gegenwart von Müdigkeit«⁶ vollzieht, schiebt

sie sich, wie Leonhard Fuest in seiner *Poetik des Nicht(s)tuns* vermerkt, gleichsam hemmend vor die Tat.⁷ Faulheit fungiert damit als eine zutiefst konservative, auf Stasis drängende Kraft, die nicht zuletzt aufgrund der Tatsache, dass sie dem Grundprinzip des Lebens, seinem steten Voranschreiten bzw. Sich-Verändern, so offenkundig entgegensteht, immer wieder und sicher nicht ganz zu Unrecht als lebensfeindlich bzw., wie es bei László F. Földényi heißt, als »Verweigerung des Lebens«⁸ gescholten wird. Ebenso drastisch wie apodiktisch formuliert dies der Soziologe Wolfgang Sofsky: »Was nicht wirkt«, so lesen wir in seinem kürzlich erschienenen *Buch der Laster*, »ist so gut wie tot. Nichtstun ist schon der vorweggenommene Tod.«⁹

Keine Frage: Aus dieser Perspektive ergibt die enge etymologische Nachbarschaft von »Faulheit« und »Fäulnis« definitiv Sinn, verstehen wir, dass jemand als »stinkend faul« bezeichnet und damit letztlich als »von einem Geruch moralischer Verwesung umgeben«¹⁰ charakterisiert wird und dass die Faulheit bzw. das Nichtstun zuweilen gar zum Einfallstor für jene starke Empfindung werden kann, die in den letzten Jahren seitens der Literatur- und Kulturwissenschaft verstärkt Aufmerksamkeit gefunden hat: den Ekel. Fellini war sich dieser Tatsache sehr bewusst, was nirgends augenfälliger wird als in der unvergesslichen Abschlusszene seines 1960 in die Kinos gelangten *opus magnum La dolce vita*. In ihr begegnen wir einer übermüdeten Partygesellschaft, die nach durchgeführter Nacht im Morgenrauen zombiegleich zum Strand wankt, wo Fischer gerade dabei sind, den gewaltigen Kadaver eines Mantarochens an Land zu ziehen. Stauend und zum Teil mit ekelverzerrten Gesichtern blicken die vergnügungssüchtigen Bacchanten auf den stinkenden Fisch herab, ohne freilich zu erkennen, dass er ihrem stinkend faulen *leisure life* gleichsam den Spiegel vorhält.

Die fulminante Szene, auf die ich am Ende meines Textes noch einmal zurückkommen werde, lässt mit ihrer schlagkräftigen Metaphorik bereits erahnen, was meine Ausführungen gleichsam *en passant* bestätigen werden: nämlich dass Fellini, jener Regisseur also, dessen umfangreiches Werk von Nichtstuern und Müßiggängern nur so wimmelt und der wie kaum ein anderer als Regisseur der Faulheit bezeichnet zu werden verdient, letzterer nur wenig Positives abzugewinnen vermag. Dass der Mensch ein Recht auf sie habe, wie dies Paul Lafargue, der französische Radikalsozialist und Schwiegersohn von Karl Marx, in seinem berühmten Pamphlet *Le droit à la paresse* von 1883 konstatierte, oder dass ihr Loblieder zu widmen seien, da sie als Leistungsverweigerung mit Methode innerhalb der Leistungsgesellschaft gleichsam ein Widerstandsnest des Humanen bilde – dies und anderes, was zugunsten der Faulheit ins Feld geführt wurde und wird, kommt dem Workaholic, der Fellini unzweifelhaft war, und dem »Moritatensänger«,¹¹ als den er sich selbst bezeichnete, nicht in den Sinn. Vielmehr gilt ihm die Faulheit als eine Form von Provokation, die der Lizenz entbehrt,¹² und er fordert statt ihrer – wenn auch nicht explizit, so doch unmissverständlich und unnachgiebig – das,

was Lévinas der Faulheit gegenüberstellt: das ernsthafte Beginnen, welches dem Philosophen zufolge bedeutet, »sich nicht mehr zurückziehen [zu] können« und »das Abenteuer bis zum Schluß durchstehen [zu] müssen«,¹³ da man sich eingeschiff hat bzw. die Brücken hinter sich abgebrochen hat. Das heißt also: Weniger als Arbeits- denn als Aufbruchsverweigerer ist Fellini der Faulpelz ein Dorn im Auge. Ebendies lässt bereits *I vitelloni* erkennen, sein erster Faulpelzfilm, bei dem es sich zugleich um den ersten großen Faulpelzfilm der Filmgeschichte handeln dürfte. Als einen solchen wollen wir ihn uns nun einmal etwas genauer anschauen.

2. *Das an den Nagel gehängte Fahrrad.* – Sich Arbeit suchen? Für den eigenen Lebensunterhalt sorgen? Verantwortung übernehmen? Kurz: Erwachsenwerden? Alberto, Fausto, Riccardo, Leopoldo und Moraldo, die mittlerweile alle um die dreißig Jahre alt sind, denken gar nicht daran. Stattdessen lassen sie sich in der Drift des Müßiggangs und der Langeweile treiben, ob am Corso, im Café, bei der alljährlichen Wahl der Miss Sirena, in den mitternächtlichen Gassen oder aber am winterlichen Strand, den die längst abgereisten Sommergäste verödet zurückgelassen haben. Keine Frage: Die Helden machen ihrer Sammelbezeichnung, »vitelloni«, alle Ehre – einer, folgt man Fellinis Drehbuchautor Ennio Flaiano, Verballhornung von »vudellone« (= »großer Darm«), welche durch Fellinis *Coming-of-Age*-Film bzw. genauer: *Not-Coming-of-Age*-Film zu einem viel gebrauchten Schlagwort avancierte. Es bezeichnet junge Männer, die ihre Zeit mit Nichtstun verbringen und sich von ihren Familien »durchfüttern« lassen,¹⁴ die, mit anderen Worten, ein Leben führen, das durch Paulus' strenge Mahnung an die Thessalonicher »Wer nicht arbeitet, soll auch nicht essen« (Kapitel 3, Vers 10) nicht nennenswert tangiert wird.

Dass Männer, die ihre Jugend über Gebühr verlängern, zumindest, wenn wir ihnen auf der Leinwand begegnen, durchaus dazu in der Lage sind, unsere Sympathien zu wecken, steht außer Frage. Wenige dürften dies besser wissen als der britische Schauspieler Hugh Grant, der seine Karriere in erheblichem Maße der Verkörperung ebensolcher Männer verdankt. Während nun aber Grants unreife, in der Adoleszenz arretierte Helden getrost als liebenswert durchgehen dürfen – erinnert sei an dieser Stelle nur an Will, den Protagonisten aus der Nick-Hornby-Verfilmung *About a Boy* (Chris und Paul Weitz, 2002) –, wird man sich einigermaßen schwer dabei tun, Selbiges von Fellinis Provinz-Prokrastinatoreen zu behaupten. Bei ihnen nämlich handelt es sich um jene Sorte von »alten Kindern«, denen der Charme des Kind-geblieben-Seins über die Jahre weitgehend abhanden gekommen ist. Die Gründe hierfür sind zahlreich: Zu patriarchal und egoistisch wird die eigene Schwester an der Selbstverwirklichung zu hindern versucht, indem man ihr den Umgang mit einem verheirateten Mann verbietet (Alberto), zu oft und zu verantwortungslos wird fremdgegangen und sich danach dumm-dreist herausgeredet (Fausto), und zu rückgratlos wird hierbei zugesehen, ohne Einspruch zu erheben, obgleich es sich bei der Betrogenen um die eigene

Schwester handelt (Moraldo). Und weiter: Zu eitel und selbstverliebt wird beim Friseur in den Spiegel geschaut, zu arrogant die Bedienung im Café heranzitiert und wieder weggeschickt, zu selbstverständlich das von den Eltern bzw. Schwiegereltern bezahlte Kotelett gegessen und zu feist im Stuhl gesessen.

Das Gesagte in Rechnung gestellt, überrascht es nicht, dass sich die Vitelloni immer wieder – und noch dazu gern mit einer guten Portion Boshaftigkeit – über diejenigen lustig machen, die es sich nicht leisten können, nicht zu arbeiten und auf der faulen Haut zu liegen – den Kellner im Café, die Prostituierte auf nächstlicher Freiersuche oder aber die Arbeiter auf der Landstraße. Und wenn plötzlich einen aus den eigenen Reihen das Unglück trifft, das parasitäre Drohnendasein aufgeben und Geld verdienen zu müssen – etwa Fausto, der von seinen Schwiegereltern dazu verdonnert wird, als Aushilfskraft in einem Devotionaliengeschäft den Sakraltinnet abzustauben –, so finden dies die anderen natürlich nur umso komischer. Ganz und gar bestätigen sie damit den oben bereits zitierten Sofsky, der die Verstärkung und Zementierung der Faulheit im bzw. durch das Kollektiv profiliert. Letzteres, so der Soziologe, verteidige die strikte Norm der Lethargie geradezu reflexartig gegen jeden, der etwas unternimmt, wodurch ein Heraustreten aus dem Teufelskreis des parasitären Nichtstuns erheblich erschwert werde.¹⁵ Im vorliegenden Fall sieht die Verteidigung unter anderem wie folgt aus: Man positioniert sich vor dem Schaufenster des Devotionalienladens und ergötzt sich gemeinsam an dem Anblick des Freundes, der so dumm war, sich von einem Mädchen, das ein Kind von ihm erwartet, ehelich »einfangen« zu lassen und dadurch in die »Arbeitsfalle« geraten zu sein. Immerhin scheint es dem »Bemitleidenswerten« zu gelingen, sich auch während der Arbeitszeit weitgehend treu zu bleiben, und zwar als Faulpelz ebenso wie als notorisch untreuer Ehemann. Entsprechend sehen wir ihn nicht ein einziges Mal etwas tun, das auch nur im Entferntesten an Arbeit erinnert, erleben ihn hingegen ausgesprochen engagiert bei dem Versuch, sich an die Frau seines Chefs heranzumachen. Möglicherweise will Fausto damit nur seinen Rauswurf provozieren. Sollte dies der Fall sein, darf man ihm gratulieren: Sein Plan geht auf.

Als ein Gruppenporträt junger Männer mit ausgeprägtem Willen zur Arbeitsvermeidung, das zudem von einem Regisseur gedreht wurde, der seine ersten Gehversuche im Filmgeschäft unter anderem als Drehbuchautor des »Vaters« des italienischen Neorealismus, Roberto Rossellini, unternahm,¹⁶ lädt *I vitelloni* förmlich ein zu einem Vergleich mit einem anderen berühmten neorealistischen Film: Vittorio De Sicas fünf Jahre zuvor entstandenen Meisterwerk *Ladri di biciclette* (1948). Schließlich steht auch in diesem die Arbeit im Zentrum, allerdings nicht, wie in *I vitelloni*, als ein um jeden Preis zu umgehendes Übel, sondern, ganz im Gegenteil, als höchst seltenes und somit kostbares Gut, das jedwede andere Haltung als das unbedingte Arbeitenwollen nachgerade absurd erscheinen lässt. Entsprechend euphorisch ist Antonio, De Sicas Protagonist, als er nach langer Zeit ohne Job eine Anstellung als Plakatankleber gefunden hat, und entsprechend stolz

präsentiert er sich am Morgen seines ersten Arbeitstages im Arbeitsoverall bzw. ›Blaumann‹ seiner Frau. Der Unterschied zu Faustos Dienstantritt im Devotionaliengeschäft – von Fellini ausgesprochen komisch in Szene gesetzt – könnte kaum größer sein. Sicher, der Freude über den Arbeitsbeginn begegnen wir auch hier, doch wird sie allein vom Schwiegervater und dem zukünftigen Chef des Helden verspürt, während diesem selbst eher die Angst vor dem Neuen und dem damit verbundenen Ende des Dauermüßiggangs ins Gesicht geschrieben steht. Skeptisch und als sei es Sträflingskleidung schnüffelt er, der eitle Geck, der wie seine vier Freunde nur edle Anzüge zu tragen gewohnt ist, am Ärmel des Arbeitskittels, den man ihm anlegt, und wie ein Verurteilter schlurft er ins Nebenzimmer, wobei sein Abschiedswinken in Richtung Schwiegervater nicht allzu entfernt an die Lebewohlgeste eines Mannes erinnert, der den Glauben an die eigene Rückkehr aufgegeben hat.¹⁷

Während Fellinis Fausto – dies zeigt sein Dienstantritt nur allzu deutlich – das Arbeitenmüssen als Strafe betrachtet, macht sich De Sicas Antonio, um weiter arbeiten zu können, strafbar, und zwar unmittelbar vor Schluss des Films, wenn er, dem das für seinen Plakatierjob unabdingbare Fahrrad gestohlen wurde, aus Verzweiflung selbst zum Fahrraddieb wird. Die Tat misslingt, Antonio wird gefasst und auf offener Straße geohrfeigt, wobei auch sein Sohn Bruno Zeuge seiner Schande wird. Obgleich erst acht Jahren alt, trägt dieser durch seinen Tankstellenjob zum Lebensunterhalt der Familie bei und findet damit – unter anderem neben Giuseppe und Pasquale aus De Sicas *Sciuscià* (1946) oder Edmund aus Rossellinis *Germania anno zero* (1948) – Platz in der langen Reihe von Kindern, denen im neorealistischen Film zugemutet wird, gleichsam vor der Zeit erwachsen zu werden und Verantwortung für sich und/oder andere zu übernehmen.¹⁸ Auch *I vitelloni* kennt ein solches Kind, und zwar Guido, den Eisenbahnerjungen, der allenfalls zwölf Jahre alt sein dürfte. Dass ihn Fellini mehrfach – und zwar lange vor Morgengrauen – auf seinem Weg zum Bahnhof auf Moraldo treffen lässt, der die Nächte oftmals allein auf den Straßen verbringt, um, auf einer Steinbank liegend, zum Sternenhimmel hinaufzublicken, geschieht selbstverständlich im Dienste der pointierten Gegenüberstellung zweier Anomalien: des Zu-früh des Jungen, dessen Arbeitstag, vor allem aber Arbeitsvita allzu zeitig beginnt, und des Zu-spät des Nicht-mehr-Jungen, der den Weg weder ins Bett noch ins Erwachsensein findet.

Selbstverständlich ist allein ersteres, das Zu-früh, als ein typisches Problem des, wenn man so will, orthodoxen Neorealismus zu bezeichnen, der sich in thematischer Hinsicht bekanntermaßen den Verwerfungen der Nachkriegszeit, allem voran der Armut und der Arbeits- sowie Obdachlosigkeit, widmete und dabei insbesondere die Daseinsnöte des ›einfachen Mannes‹ in den Fokus rückte. Insofern kann er durch einen Film wie *Ladri di biciclette* geradezu mustergültig repräsentiert werden, nicht jedoch durch *I vitelloni*. Hier nämlich bekommen wir eine größtenteils bürgerliche Welt präsentiert, die sich, vom Krieg und dessen

Folgen zur Gänze unberührt, das ›Luxusproblem‹ des müßiggängerischen Zu-spät offenbar leisten kann. Ja, genau genommen stellt Fellinis In-den-Fokus-Rücken der Vitelloni nichts anderes als einen Bruch mit dem neorealistischen Mainstream dar – einen Bruch, den der Regisseur nicht zuletzt durch jene Einstellung ausflaggt, die uns den Flur der Wohnung von Moraldos Familie zeigt, an dessen Wand ein Fahrrad hängt. Worum es Fellinis Regiekollegen Michelangelo Antonioni vier Jahre später gehen wird, wenn er anlässlich der Uraufführung von *Il grido* (1957) behauptet, er habe das De Sica'sche Fahrrad loswerden wollen,¹⁹ findet sich hier direkt ins Bild gesetzt: Das Fahrrad und mit ihm das soziale Engagement des Neorealismus wurde symbolisch an den Nagel gehängt.²⁰

3. *Im Teufelskreis der Faulheit.* – Im Falle von *I vitelloni* von einem, wie es Deleuze mit Blick auf Antonioni tut, »Neorealismus ohne Fahrrad«²¹ zu sprechen, ist zweifelsohne treffend. Freilich erschließt sich einem die Richtigkeit dieser Aussage erst dann, wenn man den Blick nicht auf das ›Was‹ des Erzählten, sondern auf das ›Wie‹ des Erzählens, das heißt auf die *discourse*-Ebene, richtet. Denn nur auf ihr bekennt sich Fellinis Film unmissverständlich zum Neorealismus, und es will mir scheinen, als sei dies auch mit Blick auf das Sujet des Films nur konsequent. Pointiert gesagt: Mag Fellinis Schwerpunktsetzung auf das ziellose Sich-Treiben-Lassen der Vitelloni von inhaltlicher Warte aus auch untypisch für den Neorealismus sein. Seiner narrativen Spezifik entspricht sie dafür nur umso mehr. Schließlich handelt es sich beim Neorealismus um einen, wenn man so will, *discourse*-Vitellone, der sich weigert, die übliche, auf narrative Integration und Stringenz setzende Erzählarbeit des klassischen Handlungskinos zu leisten.

Ebendies hat ihm die Filmkritik und -theorie seit jeher hoch angerechnet. Ob André Bazin, Siegfried Kracauer oder Deleuze – sie alle zeigten sich ebenso fasziniert wie begeistert vom narrativen Driften bzw. fehlenden Telos solcher Filme wie *Ladri di biciclette*, *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946), *Germania anno zero* oder *Umberto D* (Vittorio De Sica, 1952). So lesen wir beispielsweise in Kracaueers *Theorie des Films*, dass sowohl Fellini als auch De Sica und Rossellini »ungenau in dem Sinne [sind (oder scheinen)], daß sie verabsäumen, die Elemente oder Einheiten ihrer Handlungen auf rationale Weise zu verbinden. Eine gerade Linie scheint ihnen unvorstellbar zu sein; nichts in ihren Filmen ist wirklich zusammengefügt. Gleichzeitig ist es jedoch, als besäßen sie eine Wünschelrute, die sie befähigt, auf ihren Streifzügen durchs Labyrinth physischer Existenz Phänomene und Geschehnisse von ungemeiner Bedeutung zu entdecken.«²²

Schon früh wurde die in horizontaler Hinsicht kohärenzgeschwächte und gleichsam vagabundierende neorealistische Erzählweise mit ihrer deutlichen Tendenz zum Episodischen als ästhetisches Korrelat einer Sichtweise auf die Wirklichkeit wahrgenommen, die deren Einschnürung in ein Korsett narrativer Konventionen als unrealistisch, vor allem aber unredlich verwirft. Hierbei ge-

hört das Verdienst, dieser Deutung der neorealistischen Ästhetik die zentralen Argumente geliefert zu haben, zuvorderst Bazin, dem bis heute konkurrenzlos versierten und wirkmächtigen Apologeten und Theoretiker des Neorealismus.²³ Als ein solcher nahm er das Anlaufen von Fellinis *Le notti di Cabiria* von 1957 zum Anlass, sich einmal etwas ausführlicher mit dem hier zur Diskussion stehenden Regisseur auseinanderzusetzen. Und zwar gilt ihm dieser vor allen Dingen als ein Meister der ›Entdramatisierung‹, welcher wie kaum ein anderer Filmemacher den Blick des Zuschauers für die narrativen ›Zwischenräume‹ bzw. das von jeder dramatischen Notwendigkeit befreite ›Daneben‹ zu schärfen bemüht sei. »Mir scheint«, so führt Bazin diesbezüglich aus, »Fellini hat die neorealistische Revolution bis zum Ende geführt, und zwar mit seinen innovativen Drehbüchern, die ganz ohne jegliche dramatische Verkettung auskommen und ausschließlich auf die phänomenologische Beschreibung der Figuren gegründet sind. Bei Fellini sind die logischen Brücken, die ›bedeutenden‹ Wendungen, die großen dramatischen Äußerungen des Drehbuchs auf die Funktion von Verbindungsstücken reduziert; die wirklich wichtigen und erhellenden Szenen sind die langen beschreibenden Sequenzen, die anscheinend keinerlei Einfluß auf den Verlauf der ›Handlung‹ haben.«²⁴ Unter anderem nennt Bazin in diesem Zusammenhang den winterlichen Strandspaziergang aus *I vitelloni*, dem der Film seine berühmtesten Einstellungen verdankt. Sie zeigen die auf einem kurzen Landungssteg stehenden bzw. sitzenden Protagonisten, die auf die graue Weite des Meers hinausblicken und sich dabei zu einem »Sinnbild der Erstarrung«²⁵ formieren, das hinsichtlich seiner poetischen Eindringlichkeit in der Filmgeschichte sicher seinesgleichen sucht. Ohne Frage passt es zum letztlich ereignislosen Dasein der Vitelloni, deren weitgehenden Ausfall als Handlungsträger Bazin an anderer Stelle klar benennt: »Was wir sie tun sehen, ist nicht nur oft ohne dramatische Bedeutung, ohne logische Tragweite für den Ablauf der Erzählung, sondern sogar meistens nur ein leeres Agieren, das Gegenteil eines Handelns: stumpfsinniges Schlendern am Strand, albernes Herumschlendern, lächerliche Angebereien ... Doch gerade durch diese Gesten, diese in gewisser Weise nebensächlichen Aktivitäten, die in den meisten Filmen weggelassen werden, offenbaren die Personen sich uns in ihrem geheimsten Wesen.«²⁶

Da das Leben der Vitelloni ganz auf die den Badeort bestimmenden Zyklik von Saison und Neben- bzw. Nichtsaison ausgerichtet ist, kennt es nur die Wiederholung, nicht jedoch das Voran. Seine Helden, führt Fellini in diesem Zusammenhang aus, seien »über all ihrem Geschwafel und den bis zum Überdruß wiederholten Jungensstreichen satte dreißig geworden. Sie brillieren während der drei Monate Badesaison, und der Rest des Jahres ist mit dem Warten auf diese Zeit und der Erinnerung daran ausgefüllt.«²⁷ Wir haben es also mit einem faulheitsgenerierten Teufelskreis zu tun, einem *circulus vitiosus putidus* sozusagen, aus dem herauszutreten sich die Protagonisten bis zum Schluss standhaft weigern. Hierbei nun wird eine Antwort auf das Warum ihrer Renitenz allenfalls

implizit gegeben. Vergleichbares kennen wir aus dem wahrscheinlich größten Faulpelz-Roman der Literaturgeschichte, Iwan A. Gontscharows 1859 erschienenen *Oblomow*, dessen Leser den am liebsten auf dem Diwan liegenden – und, wenn man so will, seinem Liegen schlussendlich erliegenden – Titelhelden zu guten Teilen verstehen soll, wenn letzterem die Alternativen zu seiner Faulheit und Lethargie nicht recht einleuchten wollen.²⁸ Was für Oblomows Jugendfreund und ideologischen Gegenspieler, den Deutschrussen Stolz, gilt – nämlich dass er kein wirkliches *role model* abzugeben imstande ist (mochte ihn sein Schöpfer auch als ein solches betrachten)²⁹ –, darf in *I vitelloni* insbesondere von der konservativen Elterngeneration behauptet werden. Deren insgesamt einigermaßen trist und eintönig anmutendes Provinz-Dasein, dessen Traditionsverbundenheit und Beschränktheit in der Enge des Devotionalienladens seinen prägnantesten Ausdruck findet, wird von den Helden als ein Negativfluchtpunkt wahrgenommen, der sie in entwicklungspsychologischer Hinsicht auf die Bremse treten bzw. eine Adoleszenz-Runde nach der anderen nehmen lässt. Dass sie sich damit für eine Verweigerungsstrategie ohne Nachhaltigkeit entscheiden, welche die Heraufkunft des Befürchteten nicht verhindert, sondern bloß vertagt, begreifen sie freilich nicht – mit einer Ausnahme: Moraldo.

Er, der jüngste und zugleich nachdenklichste der Gruppe, der immer ein wenig am Rande derselben steht, scheint als einziger zur Selbstbeobachtung fähig, das heißt dazu, der eigenen prokrastinierenden Lebensweise mit einer gewissen (und augenscheinlich zunehmenden) Skepsis zu begegnen. Insofern überrascht es nicht wirklich, dass er es ist, der aufbricht und den Absprung schafft, indem er eines morgens ohne Rückfahrkarte den Zug in Richtung Rom besteigt. Dass er damit Abschied nimmt von seiner allzu sehr in die Länge gezogenen Jugend, liegt auf der Hand. Dass ihm dies schwer fällt, ist unübersehbar. Seine Freunde hat er bezeichnenderweise nicht benachrichtigt. Offenbar fürchtete er ihren Widerstand bzw. ihre Versuche, ihn umzustimmen und zurückzuziehen in das, was ein Kritiker mit Blick auf das gar nicht so weit entfernte Junkiekollektiv aus Danny Boyles *Trainspotting* (1996) sehr treffend als »prison-house of male bonding«³⁰ bezeichnet. Und so ist es einzig und allein Guido, der Eisenbahnerjunge, der Moraldo Lebewohl sagt, das heißt ein in gewisser Weise »erwachsenes« Kind, das mit seinem Pflichtgefühl und seiner Freude an der Arbeit ihm, dem »kindischen« bzw. nur nach Jahren Erwachsenen, auf dem Weg in die Fremde und zum Erwachsensein als Vorbild dienen könnte.³¹ Wohl nicht zuletzt deswegen gilt dem Jungen die finale Einstellung des Films: Spielerisch-unbeschwert balanciert er wie ein Seiltänzer auf den Gleisen in die Bildtiefe hinein, bis ein *freeze frame* – der zweite im gesamten Film – jede Bewegung arretiert. Unmittelbar darauf erfolgt die Abblende.

I vitelloni, Fellinis dritte Regiearbeit, gilt als sein erstes Meisterwerk. Mancher behauptet gar – und ich sehe keinen Grund, hier vehement zu widersprechen –,

es sei von den über zwanzig Filmen, die der Italiener in vier Jahrzehnten drehte, der gelungenste.³² Die Qualität des Films wurde bereits früh erkannt. So gewann er in Venedig den Silbernen Löwen, erntete im In- und Ausland hervorragende Kritiken und wusste sich darüber hinaus – ganz im Gegensatz zu seinen Vorgängern *Luci del varietà* (1950) und *Lo sceicco bianco* (1952) – auch an der Kinokasse bestens zu behaupten – und dies sogar international, etwa in Argentinien oder den USA, wo er unter dem ebenso reißerischen wie unpassenden Titel *The Young and the Passionate* lief und ob seiner für damalige amerikanische Verhältnisse »anrühigen« Handlung als »adult entertainment« beworben wurde.³³

Angesichts des Erfolges von *I vitelloni* ist es kein Wunder, dass Fellini mit Angeboten überhäuft wurde, eine Fortsetzung des Films zu drehen – dies, zumal dessen Ende mit seinem durchaus als kraftvoll zu bezeichnenden Akkord des kaum mehr für möglich gehaltenen Aufbruchs eine solche auch inhaltlich denkbar naheliegend erscheinen ließ. Wie würde es Moraldo in Rom ergehen? Dies ist die sicher prominenteste Frage, mit welcher der Zuschauer von *I vitelloni* entlassen wird, und tatsächlich fasste Fellini schon bald den Plan, sie mit einem eigenen Film zu beantworten. *Moraldo in città* sollte er heißen und die Bemühungen des Titelhelden, als Schriftsteller in der Metropole sein Glück zu machen, ins Zentrum rücken. Am Ende wurde aus dem Projekt nichts bzw. es wurde ein anderer Film daraus, und zwar ein solcher, in dem es statt um Moraldos römische Abenteuer um die eines gewissen, ebenfalls aus der Provinz stammenden Marcello geht. Der Film, der zum größten kommerziellen Erfolg Fellinis werden und letzteren zum unangefochtenen Regiesuperstar des europäischen Autorenkinos machen sollte, hätte also gut *Marcello in città* heißen können, erhielt letztlich aber einen anderen Titel: und zwar *La dolce vita*. Wie wir im Folgenden sehen werden, lässt er sich mit Blick auf seine Beziehung zu *I vitelloni* ebenso gut als – wenn auch nicht explizit gemachte – Fortsetzung wie als Neuauflage in eklatant vergrößertem Maßstab charakterisieren.³⁴

4. *Der Abschied vom Aufbruch.* – *La strada* ist ein Road Movie, *I vitelloni* ein Gassenfilm. Und um was handelt es sich bei *La dolce vita*? – auch um ein Road Movie, will mir scheinen, wenn auch natürlich um kein gewöhnliches. Schließlich geht es in ihm nicht um die Straße »an sich«, nicht um das, was gemeint ist, wenn vom Leben *on the road* die Rede ist. Nein, in *La dolce vita* steht eine ganz bestimmte Straße im Zentrum, das heißt, wir erhalten Einblicke in das Leben »on« bzw. genauer: das Lebensgefühl »of a certain road«, und zwar das der Via Veneto. Sie stellte Ende der 1950er Jahre den unumstrittenen *hot spot* des mondänen römischen *night life* dar und gewann durch *La dolce vita* weltweit einen nahezu legendären Ruf.

Es versteht sich nun von selbst – und Fellini profiliert dies mit Nachdruck –, dass man sich auf der glamourösen Flanier- und Partymeile nicht bewegt, um in

physischer Hinsicht voranzukommen. Das heißt, so könnte man in Anlehnung an die viel zitierten Worte aus *Spazieren in Berlin* (1929), Franz Hessels Buchklassiker der Flanerie, sagen, »man geht hier nicht wohin, sondern wo,³⁵ und so bewegt man sich, um sich genau genommen gerade nicht zu bewegen bzw. um zu bleiben und zu sehen bzw. gesehen zu werden – auf dem Trottoir, im Café, im Nachtclub oder aber lässig cruisend im teuren Sportwagen. Von Berufs wegen gehört Marcello, gespielt von Marcello Mastroianni, zu jener Gruppe von Menschen, die bleiben, um zu sehen. Schließlich ist er Klatschkolumnist und Sensationsreporter. Das heißt, er verdient seinen Lebensunterhalt mit journalistischem Trash, lässt sich aber auch schon mal dafür bezahlen, nichts zu schreiben – etwa wenn es um potenziell Kompromittierendes geht. Als begehrtes Blickobjekt gelten ihm die Schönen und alten sowie neuen Reichen, welche die Via Veneto damals, als man von Rom unter anderem als dem Hollywood am Tiber sprach,³⁶ zuhauf bevölkerten. »Verstehe, im Grunde genommen sitzt ihr hier bloß herum«, kommentiert der überraschend zu Besuch gekommene Vater des Helden dessen berufliches Tun und trifft den Nagel damit auf den Kopf. Denn zu bleiben macht Marcello, wie wir sehen werden, aus – und das in jeder Hinsicht.

Auf den ersten Blick freilich wirkt diese Charakterisierung nicht recht überzeugend. Vielmehr scheint das genaue Gegenteil der Fall zu sein, denn ob an Bord eines Hubschraubers, wie in der berühmten Eingangsszene, hinterm Steuer seines Sportwagens oder aber zu Fuß – ständig ist Marcello in Bewegung. Ja, oftmals hetzt er förmlich von Schauplatz zu Schauplatz, dem Helden eines Stationendramas gleich, an welches *La dolce vita* mit seiner losen, parataktischen Struktur stark erinnert. »Lässt uns Episoden erfinden, lasst uns jetzt nicht an Logik und Erzählung denken. Wir müssen eine Skulptur schaffen, sie zerbrechen und ihre Einzelteile wieder zusammensetzen. Besser noch, versuchen wir sie im Stile Picassos zu zerlegen. Das Kino ist Erzählung nach dem Verständnis des 19. Jahrhunderts: lasst uns etwas anderes machen.«³⁷ Mit diesen Worten hatte sich Fellini an seine Kodrehabuchautoren gewandt, als sie sich an die Arbeit an *La dolce vita* machten, und offenbar hielt man sich an diese Vorgabe. Denn entstanden ist ein in narrativer Hinsicht die neorealistischen Devianzen drastisch forcierender und (nicht nur) diesbezüglich für damalige Verhältnisse durchaus revolutionär zu nennender Film, der erheblich eher noch als Fellinis Faulpelz-Gruppenporträt von 1953 als *Narrationsvitellone* bezeichnet zu werden verdient. Als ein solcher verzichtet *La dolce vita* komplett auf einen ausgewogen-abgerundeten, teleologisch auf eine klare Lösung hin organisierten Geschehensablauf und setzt stattdessen ganz auf das Gewicht der einzelnen Episoden. Allesamt vergleichsweise autonom und in einer Abfolge hintereinandergeschaltet, die zwar stimmig, indes keinesfalls zwingend ist – von einer erotischen Frage-Antwort-Struktur, derer sich das traditionelle Handlungskino gewöhnlich bedient, kann keine Rede sein³⁸ –, wirken diese als Einheiten gegenüber dem Ganzen eindeutig privilegiert und bilden

gleichsam den Kern, um den herum der knapp dreistündige Monumentalkunstfilm konstruiert wurde. Dass letzterer dadurch zumindest auf den ersten Blick ausgesprochen disparat anmutet – was die einstige *grande dame* der amerikanischen Filmkritik, Pauline Kael, dazu veranlasste, *La dolce vita* als strukturelles Desaster abzukanzeln³⁹ –, liegt auf der Hand, dass die Forschung von einer »Ästhetik der filmischen Short-Story«⁴⁰ spricht und Fellini als einen Meister der »kleinen Form« würdigt, nahe.

Insgesamt haben wir es in *La dolce vita* mit sieben Episoden (zuzüglich eines Prologs, eines Intermezzos sowie eines Epilogs) zu tun,⁴¹ die ausnahmslos in Rom bzw. dessen Umland spielen und keinen Zweifel daran lassen, dass es sich bei dem Film nicht zuletzt um ein Porträt der Ewigen Stadt handelt. In personeller Hinsicht »zusammengehalten« werden sie insbesondere durch die einzige Figur, die in allen Episoden auftaucht: den Protagonisten, der für uns Zuschauer zunächst einmal schlicht als eine Art Fremdenführer fungiert. Mit ihm an der Seite erkunden wir die exklusive Sphäre des durch und durch hedonistischen und dekadenten Lebens der, wie schnell deutlich wird, nur vermeintlichen *happy few*. Das heißt, Fellini kehrt mit *La dolce vita* den Underdogs und Außenseitern, denen er sich zuvor mit seiner aus *La strada*, *Il bidone* (1955) und *Le notti di Cabiria* bestehenden Trilogie der Gnade gewidmet hatte, den Rücken – eine inhaltliche Fokusverlagerung, die wir zu guten Teilen als Reaktion auf den enormen wirtschaftlichen Boom begreifen können, welcher Italien Ende der 1950er Jahre erfasste und sehr bald schon die Rede vom *miracolo economico italiano* aufkommen ließ.⁴² Keine Frage: *La dolce vita* ist auch ein »Wirtschaftswunderfilm« – wenn auch ein solcher, dessen Euphorie über den neuen Wohlstand sich in ausgesprochen eng gesteckten Grenzen hält.⁴³

Trug sich Fellini einige Zeit mit dem Gedanken, sein »Fresko der Dekadenz«,⁴⁴ als welches Peter Bondanella *La dolce vita* bezeichnet, *Babylon 2000* oder aber *2000 Jahre nach Jesus Christus* zu nennen, so entschied er sich schließlich mit dem endgültigen Titel für eine Formulierung, die – ebenso wie übrigens auch die Berufsbezeichnung »Paparazzo« – erst durch seinen Film zum stehenden Begriff avancierte. Sie darf als in höchstem Maße treffend apostrophiert werden, und zwar insofern, als sie die im Film herausgestellte Ambivalenz, um nicht zu sagen: Unmöglichkeit des durch sie Bezeichneten bereits unmissverständlich anklingen lässt. Ja, genau genommen haben wir es mit einer *contradictio in adiecto* zu tun, denn reine Süße kann bekanntlich niemals auf Dauer – geschweige denn ein Leben lang – genossen werden. Irgendwann kippt sie, schlägt sie um und wird zum Vomitiv. Das heißt, es handelt sich bei dem Süßen zugleich um das – zumindest der Tendenz nach – Ekelhafte, weswegen eine strenge diesbezügliche Diätetik angezeigt ist und es maßzuhalten bzw. zu wissen gilt, wann Schluss ist – und zwar grundsätzlich *vor* der Sättigung, ist der lustvollen Befriedigung, die diese bietet, der Ekel doch bereits inhärent. Kurz: Das Genug ist immer schon auch

das Zuviel, worauf bereits Kant mit Nachdruck verwies. So lesen wir in dessen *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798), in der die Faulheit bezeichnenderweise als »Unholdin«⁴⁵ gerügt wird: »Auf welchem Wege man aber auch immer Vergnügen suchen mag: so ist es [...] eine Hauptmaxime, es sich so zuzumessen, daß man noch immer damit steigen kann; denn damit gesättigt zu sein, bewirkt denjenigen ekelnden Zustand, der dem verwöhnten Menschen das Leben selbst zur Last macht.« Es ist folglich nur konsequent, dass die Handlungsanleitung, die der Philosoph aus dieser Erkenntnis gewinnt, auf Befriedigungsaufschub abzielt: »Junger Mensch! (ich wiederhole es), gewinne die Arbeit lieb; versage dir Vergnügen, nicht um ihnen zu *entsagen*, sondern soviel als möglich immer nur im Prospekt zu behalten! Stumpfe die Empfänglichkeit für dieselbe nicht durch Genuß frühzeitig ab!«⁴⁶

Kants Worte lassen sich als ein diätetischer Imperativ wider den Übersättigungs-, Überdruß- oder Exzessekel verstehen, jene Form des Ekels also, der in *La dolce vita* so prominent zum Tragen kommt. Hierbei fungiert als sein Auslöser neben der, wenn man so will, Dauerstüße des *dolce vita* dessen leerlaufend-sinnlose Eintönigkeit und der mit ihr einhergehende Mangel an belebenden Gemütsbewegungen. Konkret bedeutet dies, dass der Kampf gegen den Ennui, den die faule und faulende Jetset-Gesellschaft der Via Veneto auf letztlich tristen Partys, Pressekonferenzen und Empfängen führt, fortwährend verloren geht, ohne dass man es sich eingestehen würde, und dass die Vitalität, derer man sich in geradezu hysterischer Weise zu versichern sucht, keine ist bzw. dass sie speziell durch ihr fehlendes Gerichtesein bzw. ihr Sich-Ergehen-im-immer-Gleichen eine unübersehbare Tendenz zur Sterilität und zum Morbiden aufweist. Wir haben es, um es mit den Worten Aurel Kolnais aus dessen berühmtem Essay über den Ekel zu sagen, mit »einleml trotz der Note überbetonter ›Fülle‹ in seinen Dimensionen verarmtelnl Leben« zu tun, einem nur vermeintlichen »Mehrleben«, in dem »das Nichtleben, der Tod lwohntl.«⁴⁷

Spätestens gegen Ende des Films, auf der in einer strandnahen Villa in Fregene gefeierten Orgie, wird dies Marcello vollauf bewusst. Dabei entlädt sich sein offenbar längst habituell gewordener Überdruß in der sadistischen Demütigung einer naiven Provinzlerin, die sich nicht zu wehren weiß. Getrost dürfen wir hierin eine Verschiebung im Freud'schen Sinne erkennen, gilt Marcellos Abscheu doch vor allem der eigenen Person – und zwar, weil es ihm partout nicht gelingen will, auf die Stüße des High-Society-Daseins zu verzichten, obgleich er sie nur mehr als ekelregend empfindet. Dabei war er doch nach Rom gekommen, um ein ernstzunehmender Schriftsteller zu werden und damit den Einstieg in eine neue, gleichsam wesentlichere Existenz zu finden. Hieran werden wir im Laufe von *La dolce vita* wiederholt erinnert – ein letztes Mal am Ende der finalen Strandszene, die ich oben bereits kurz ansprach und auf die ich nun noch einmal kurz zurückkommen möchte. Fokussiert man ihren letzten Abschnitt, so sind die Parallelen

zum Schluss von *I vitelloni* unübersehbar: Erneut ist es früh am Morgen (in einem Film der durchgemachten Nächte, der den Tagesanbruch allein als ernüchterndes Danach kennt). Und erneut sieht sich ein der Faulheit verfallener, notorisch willensschwacher Mann einem unbeschwert wirkenden und bereits erwerbstätigen Kind gegenüber, von dem er sich verabschiedet. In dem Film von 1953 war es der Eisenbahnerjunge Guido, nun ist es Paola, ein etwa 13-jähriges Mädchen, in dem die Forschung wahlweise eine Verkörperung jugendlicher Reinheit, ein Bild der verlorenen Unschuld des Helden oder aber – in Lesarten, die den etlichen Dante-Anspielungen des Films nachgehen – eine Beatrice-Figur ausmacht.⁴⁸ Paola arbeitet als Kellnerin in einer Trattoria am Strand, wo sie Marcello einst kennenlernte, als er sich wieder einmal vergeblich abmühte, literarisch tätig zu werden.

Nun, in der Abschlusszene, deren räumliches Arrangement möglicherweise etwas zu offenkundig symbolgeladen ausgefallen ist, trennt beide ein ins Meer führender Bachlauf sowie der Lärm der Brandung. Deswegen versucht das Mädchen per Zeichensprache Kontakt zu Marcello aufzunehmen und seiner Erinnerung an sie unter anderem dadurch auf die Sprünge zu helfen, dass sie sein damaliges Schreibmaschinenschreiben imitiert. Vergebens: Der übermüdete Held versteht nicht, was sie will, scheint sie selbst noch nicht einmal wiederzuerkennen und wendet sich schließlich winkend von ihr – und damit nicht zuletzt von seinen schriftstellerischen Ambitionen – ab. Stattdessen schließt er sich den anderen Jetset-Leichen an – als ein Verdammter unter Verdammten sozusagen. Das öde Spiel von Fun und Fäulnis geht in eine nächste, indes keineswegs neue Runde, und begraben ist der Wunsch, den der Transvestit formulierte, mit dem Marcello zum Strand hinabging: nämlich, ein anderes Leben anzufangen und damit – in der Bildlichkeit von Lévinas – »wiedergeboren zu werden«.⁴⁹ Mit anderen Worten und vergleichendem Blick auf *I vitelloni*: Was Moraldo in der Provinz gerade noch gelingt – sich vom Alten zu lösen, um das Neue zu wagen –, erweist sich für Marcello in Rom als letztlich unmöglich. Entsprechend tritt an die Stelle eines Abschieds, der zugleich ein Aufbruch ist, etwas völlig anderes: ein Abschied vom Aufbruch. Die Zukunft hat damit aufgehört zu existieren, die endlose Beginnlosigkeit begonnen. *La dolce vita* ist zu einem Endspiel geworden, die Zeit für die Ablende folglich gekommen.

Anmerkungen

- 1 Eine entsprechende Lesart des Films findet sich bei David Laderman, *Driving Visions: Exploring the Road Movie*, Austin 2006, 248–252. Vgl. zudem Thomas Koebner, *Federico Fellini: Der Zauberspiegel seiner Filme*, München 2010, 30.
- 2 Vgl. hierzu Michaela Krützen, *Dramaturgie des Films: Wie Hollywood erzählt*, Frankfurt/Main 2004, 134ff.

- 3 Vgl. hierzu Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild: Kino 1*, Frankfurt/Main 1990, 193–216.
- 4 Darf die Psychologie als Vorreiterin der Prokrastinationsforschung angesehen werden, so widmet sich letzterer seit einigen Jahren auch verstärkt die Geistes- und Kulturwissenschaft. Vgl. etwa Anja Kauß, *Der diskrete Charme der Prokrastination: Aufschub als literarisches Motiv und narrative Strategie (insbesondere im Werk von Jean-Philippe Toussaint)*, München 2008.
- 5 Emmanuel Lévinas, *Vom Sein zum Seienden*, Freiburg 1997, 28.
- 6 Ebd., 33.
- 7 Leonhard Fuest, *Poetik des Nicht(s)tuns: Verweigerungsstrategien in der Literatur seit 1800*, München 2008, 175.
- 8 László F. Földényi, *Melancholie*, Berlin 2004, 335.
- 9 Wolfgang Sofsky, *Das Buch der Laster*, München 2009, 48.
- 10 Gert Mattenklott, *Blindgänger: Physiognomische Essays*, Frankfurt/Main 1986, 43.
- 11 Federico Fellini, *Zwischen physischer und metaphysischer Realität: Notizen III*, in: ders., *Aufsätze und Notizen*, Zürich 2002, 191–205, hier 203.
- 12 Zum Verständnis des Faulpelzes als »Provokateur ohne Lizenz« vgl. Mattenklott, *Blindgänger*, 46–47 und 58.
- 13 Lévinas, *Vom Sein zum Seienden*, 30.
- 14 Vgl. hierzu Tullio Kezich, *Federico Fellini: Eine Biographie*, Zürich 2002, 207–208 und Peter Bondanella, *The Cinema of Federico Fellini*, Princeton 1992, 89–90.
- 15 Sofsky, *Das Buch der Laster*, 49.
- 16 Vgl. hierzu vor allem Bondanella, *The Cinema of Federico Fellini*, 30–67. Hingewiesen sei zudem auf folgende Behauptung Fellinis, »Rossellini ist der Ahnherr, von dem wir alle abstammen ...« (Federico Fellini, *Wie ein Puppenspieler sich in seine Puppen verliebt: Notizen II*, in: ders., *Aufsätze und Notizen*, 125–147, hier 127).
- 17 Vgl. auch das Treatment des Films, in dem es heißt, »Und der schöne Fausto nimmt den Dienst mit derselben Begeisterung auf, mit der die kleinen Jungen am Ende der Ferien wieder zur Schule gehen.« (Federico Fellini, *Treatment (1952)*, in: ders., *I vitelloni (Die Müßiggänger)*, Zürich 1977, 7–26, hier 14).
- 18 Vgl. in diesem Zusammenhang auch Massimo Perinelli, *Fluchtlinien des Neorealismus: Der organlose Körper der italienischen Nachkriegszeit, 1943–1949*, Bielefeld 2009, 148–156 sowie Robert C. Gordon, *Bicycle Thieves*, London 2008, 100.
- 19 Vgl. hierzu Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild: Kino 2*, Frankfurt/Main 1991, 39, zudem aber auch Michelangelo Antonioni, *The Architecture of Vision: Writings and Interviews on Cinema*, Chicago 2007, 22, 159 und 242.
- 20 Mit Blick auf das Fellini'sche Œuvre muss man hier auf die Vorläufigkeit dieser Abkehr verweisen, denn bereits mit seiner unmittelbar auf *I vitelloni* folgenden, aus *La strada*, *Il bidone* (1955) und *Le notti di Cabiria* (1957) bestehenden so genannten Trilogie der Gnade mit ihrer inhaltlichen Fokussierung auf verschiedene Lebensformen am sozialen Rand bewegt sich der Regisseur auf ganz und gar klassischem neorealistischen Terrain.
- 21 Deleuze, *Das Zeit-Bild*, 39.
- 22 Siegfried Kracauer, *Theorie des Films: Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt/Main 1985, 337.

- 23 Vgl. hierzu vor allem Jörn Glasenapp, *Die Schonung der Realität: Anmerkungen zu Bazins Neorealismus*, in: Claudia Öhlschläger, Lucia Perrone Capano und Vittoria Borsò (Hg.), *Realismus nach den europäischen Avantgarden: Ästhetik: Poetologie und Kognition in Film und Literatur der Nachkriegszeit*, Bielefeld 2012, 163–187.
- 24 André Bazin, »Le notti di Cabiria« oder die Reise ans Ende des Neorealismus (1957), in: ders., *Was ist Film?*, Berlin 2004, 380–389, hier 387–388. Wie so häufig, wenn es um neorealistische Filme geht, argumentiert Deleuze ganz im Fahrwasser Bazins und hält fest, dass »Fellinis *Vitelloni* [...] deutlich [machen], wie unbedeutend in der neuen Form der *balade* die Ereignisse werden, wie ungewiß ihre Verkettung und wie zufällig ihre Verbindung mit denjenigen, denen sie widerfahren.« (Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, 284).
- 25 Koebner, *Federico Fellini*, 27.
- 26 André Bazin, *Die tiefe Originalität von »I vitelloni«* (1957), in: ders., *Filmkritiken als Filmgeschichte*, München 1981, 101–102, hier 102.
- 27 Federico Fellini, *Fellini über »I vitelloni«*, in: ders., *I vitelloni*, 187–194, hier 189.
- 28 Vgl. Mattenkloft, *Blindgänger*, 54.
- 29 Vgl. hierzu Josef Hahn, *Nachwort*, in: Iwan A. Gontscharow, *Oblomow*, München 1994, 655–668, hier 665–666, darüber hinaus aber auch Joachim Schultz und Gerhard Köpf, *Nachwort*, in: dies. (Hg.), *Lob der Faulheit: Geschichten und Gedichte*, Frankfurt/Main 2004, 200–214, hier 203 sowie Fuest, *Poetik des Nicht(s)tuns*, 191.
- 30 Murray Smith, *Trainspotting*, London 2002, 43.
- 31 Vgl. hierzu auch John C. Stubbs, *Federico Fellini as Auteur: Seven Aspects of His Films*, Carbondale 2006, 102–103 sowie Edward Murray, *Fellini: the Artist*, New York 1976, 58.
- 32 Vgl. beispielsweise Lorenz Engell, *Sinn und Industrie: Einführung in die Filmgeschichte*, Frankfurt/Main 1992, 182.
- 33 Hingewiesen sei darauf, dass *I vitelloni* auch insofern Filmgeschichte schrieb, als er zahlreichen, zum Teil bedeutenden Filmen – zu nennen wären etwa *I basilischi* (Lina Wertmüller, 1963), *Mean Streets* (Martin Scorsese, 1973), *American Graffiti* (George Lucas, 1973) oder *Diner* (Barry Levinson, 1982) – als Vorbild diente. Vgl. hierzu vor allem Peter Bondanella, »*La dolce vita*« und die Folgen, *Fellini und das Weltkino*, in: Thomas Koebner und Irmbert Schenk (Hg.), *Das goldene Zeitalter des italienischen Films: Die 1960er Jahre*, München 2008, 156–177, hier 163–164, aber auch Kezich, *Federico Fellini: Eine Biographie*, 216.
- 34 Mochte Fellini den Fortsetzungscharakter seines *opus magnum* auch bald schon bestreiten und behaupten, dass zwischen Moraldo und Marcello »eigentlich keinerlei Zusammenhang [besteht]« (Federico Fellini, *Das bittere Leben - vom Geld* [1961], in: ders., *Aufsätze und Notizen*, 113–117, hier 114), so lässt schon allein die Ähnlichkeit der Vornamen, vor allem aber der beiden Helden gemeinsame Nachname Rubini Zweifel an der Stichhaltigkeit dieser These aufkommen – einer These, mit der sich der Regisseur im Übrigen in Widerspruch zu sich selbst setzte. Schließlich hatte er noch während der Dreharbeiten von *La dolce vita* diesen ausdrücklich als Fortführung von *I vitelloni* ausgewiesen, die dem Zuschauer Einblicke in das berufliche und private Leben des mittlerweile in Rom lebenden Helden gewähren würde. Vgl. das entsprechende Interview in der Dokumentation *Fellini erzählt: Ein wiederentdecktes*

- Selbstporträt, die sich als Bonusmaterial auf der Arthaus-Edition von Fellinis *Casanova* (1976) befindet.
- 35 Bei Hessel heißt es, »Hier geht man nicht wo, sondern wohin.« (Franz Hessel, *Spazieren in Berlin*, Berlin 2011, 21).
- 36 Vgl. hierzu Hank Kaufman und Gene Lerner, *Hollywood sul Tevere*, Milano 1982.
- 37 Zitiert nach Bondanella, »*La dolce vita*« und die Folgen, 160.
- 38 Zur erotischen Narration vgl. Noël Carroll, *The Philosophy of Motion Pictures*, Malden 2008, 133–144.
- 39 Pauline Kael, *The Sick-Soul-of-Europe Parties: »La Notte, La Dolce Vita, Marienbad«*, in: *The Massachusetts Review*, 4(1963)2, 378–391, hier 389. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Dwight MacDonal, »*La dolce vita*« (1961), in: ders., *Dwight MacDonal on Movies*, Englewood Cliffs 1969, 348–349, hier 349.
- 40 Koebner, *Federico Fellini*, 155. Vgl. zudem Frank Burke, *Fellini's Films: From Postwar to Postmodern*, New York 1996, 111 sowie Stubbs, *Federico Fellini as Auteur*, 4.
- 41 Vgl. hierzu vor allem Bondanella, *The Cinema of Federico Fellini*, 143–144.
- 42 Zum italienischen Wirtschaftswunder vgl. insbesondere Paul Ginsborg, *A History of Contemporary Italy: Society and Politics 1943–1988*, New York 2003, 210–253, aber auch Hans Woller, *Geschichte Italiens im 20. Jahrhundert*, München 2010, 250–269, Christian Jansen, *Italien seit 1945*, Göttingen 2007, 65–73 und Friederike Hausmann, *Kleine Geschichte Italiens von 1943 bis heute*, Berlin 1999, 51–61.
- 43 Zur Deutung von *La dolce vita* als Auseinandersetzung mit dem italienischen Wirtschaftswunder vgl. Angelo Restivo, *The Cinema of Economic Miracles: Visuality and Modernization in the Italian Art Film*, Durham 2002, 39–42, P. Adams Sitney, *Vital Crises in Italian Cinema: Iconography, Stylistics, Politics*, Austin 1995, 110, 121 und 154, sowie Bondanella, *The Cinema of Federico Fellini*, 132.
- 44 Bondanella, »*La dolce vita*« und die Folgen, 161.
- 45 Immanuel Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, Hamburg 2000, 201.
- 46 Ebd., 149–150.
- 47 Aurel Kolnai, *Der Ekel* (1929), in: ders., *Ekel - Hochmut - Haß: Zur Phänomenologie feindlicher Gefühle*, Frankfurt/Main 2007, 7–65, hier 50.
- 48 Vgl. hierzu unter anderem Koebner, *Federico Fellini*, 56; ders., *Federico Fellini. Vom Schilderer des Sittenverfalls zum Propheten der neuen Jugend*, in: Koebner, Schenk (Hg.), *Das goldene Zeitalter des italienischen Films*, 131–155, hier 137; Bondanella, *The Cinema of Federico Fellini*, 147; ders., »*La dolce vita*« und die Folgen, 161; Jacqueline Reich, *Beyond the Latin Lover: Marcello Mastroianni, Masculinity, and Italian Cinema*, Bloomington 2004, 39; Stubbs, *Federico Fellini as Auteur*, 117 und Sam B. Girgus, *Levinas and the Cinema of Redemption: Time, Ethics, and the Feminine*, New York 2010, 164–165, ferner aber auch Federico Fellini, *Fellini über »Das süße Leben«*, in: ders., *Das süße Leben (La dolce vita)*, Zürich 1974, 189–207, hier 206. – Speziell zu *La dolce vita* und dessen Bezugnahmen auf Dante vgl. Sitney, *Vital Crises in Italian Cinema*, 112–121, John P. Welle, *Fellini's Use of Dante in »La dolce vita«*, in: *Studies in Medievalism*, 2(1983)3, 53–66 sowie Barbara K. Lewalski, *Federico Fellini's »Purgatorio«* (1964), in: Bondanella, *Federico Fellini*, 113–120, hier 113–115.
- 49 Lévinas, *Vom Sein zum Seienden*, 33.

Dietmar Voss

Eine masochistische Ikone des Dritten Reiches

Zur verborgenen Triebmythologie der Zarah-Leander-Filme der Nazi-Zeit

Im Unterschied zu seinem Führer war Joseph Goebbels, als Minister für Volksaufklärung und Propaganda zugleich oberster Film-Zensor von Nazi-Deutschland, kein Freund von politischen Propagandafilmen. Auch ideologisch plakative Botschaften waren ihm zuwider. In einer Rede vor der Reichsfilmkammer sagt er: »Nicht das ist die beste Propaganda, immer sichtbar zutage zu treten, sondern das ist die beste Propaganda, die sozusagen unsichtbar wirkt, das ganze Leben durchdringt, ohne daß das öffentliche Leben überhaupt von der Initiative der Propaganda irgendeine Kenntnis hat.«¹ Wie läßt sich im Genre des Melodramas, das die Nazis neben Komödien bevorzugten, eine ›Propaganda‹ vermitteln, die dem Machtsystem, den politischen und kriegerischen Zielen des Nazi-Regimes dient? Nicht vor allem dadurch, dass man ideologische Botschaften einschmuggelt, sondern indem man das Unbewusste der Massen ergreift, indem man die Massen in eine mythische Welt taucht, die von Politik und Weltgeschehen scheinbar ablenkt und die – so unsere These – masochistische Dispositionen bedient und verstärkt. Besonders die Ufa-Melodramen mit Zarah Leander zapfen in subtiler Weise masochistische Lustquellen an, bieten entsprechenden Triebregungen phantasmatische Objekte und Tableaux an, die unsichtbar wirken, das ganze Leben durchdringen und öffentlich gar nicht als ›Propaganda‹ wahrnehmbar sind. Um das zu erkennen, muss man sich von einigen hartnäckigen Vorurteilen gegenüber dem Thema des Masochismus befreien.

1. Die Entdeckung der masochistischen Mythenwelt

Im selben Moment, als Richard von Krafft-Ebing den Begriff ›Masochismus‹ in seiner *Psychopathia sexualis* (1886) einführte, wurde er auch schon verdunkelt, indem Krafft-Ebing – im antifeministischen Klima des Fin de Siècle – ein »pathologisches Überwuchern« der weiblichen Seele (im Mann) als Grund für die nämlichen Perversionen veranschlagte. Freud knüpft genau da an: Masochistische Phantasien versetzten eine davon befallene (männliche) Person »in eine für die Weiblichkeit charakteristische Situation [...] also Kastriertwerden, Koitiertwerden.«² Der Masochist ist nach Freud effeminiert, tendenziell impotent, und vor allem teilt

er mit der Frau die sogenannte »Schmerzlust«, für Freud ein fraglos weibliches Kennzeichen des Sexualempfindens. Mit Hilfe des Modells vom »vollständigen« Ödipus-Komplex, das eine ursprüngliche Bisexualität des Kindes voraussetzt, führt Freud das masochistische »Strafbedürfnis« zurück auf den »Wunsch, vom Vater geschlagen zu werden«, welcher seinerseits zurückgehe auf den Wunsch, »in passive (feminine) sexuelle Beziehung zu ihm [dem Vater] zu treten«.³ Wenn der Masochist auch eine dominante, »phallische«, strafende Frau phantasiert, so *meine* er ein Bild des Vaters dahinter, *dessen* »realen« Phallus.

Hier rächt sich eine patriarchalische Rest-Borniertheit Freuds, der im Laufe des 20. Jahrhunderts die empirischen Felle davonschwimmen sollten. Eine analytische Lektüre von Leopold von Sacher-Masochs Roman *Venus im Pelz* (1869) im Kontext seines Werkes, wie sie Gilles Deleuze hundert Jahre nach dessen Erscheinen unternahm, kann dagegen zeigen, dass masochistische Phantasien einen eigentümlichen mythischen Kosmos bilden, aus dem gerade dasjenige signifikant *ausgeschlossen* ist, was für Freud jene Phantasien »vertieft« – der Bezug auf den Vater, seine phallische, familiale, gesellschaftliche Macht. Alle Funktionen des Vaters sind im symbolischen Resonanz-Raum des Masochismus auf *Mutterbilder* übergegangen.⁴ Wir finden in Sacher-Masochs Roman erstens eine »uterine, hetärische« Mutter, als welche sich Wanda in der Anfangsphase ihrer Beziehung zu Severin präsentiert; wie die Natur kennt sie in Liebesverhältnissen »keine Dauer«, ist sexuell aktiv und unabhängig, leichtlebig, egalitär, Unordnung stiftend.⁵ Darin ist »der Mann« als *anonymer Anderer* eingeschrieben, mit dem die aphroditische Mutter dauerhaft virtuell verbunden ist. Zweitens das Bild der »ödipalen« Mutter, worin die Imago der Geliebten durch eine strafende, quälende Gestalt überblendet ist, die indes nicht aus sich selbst heraus, sondern in Bezug auf einen *sadistischen Anderen* handelt, dessen Komplizin oder potenzielles Opfer sie ist. Das Bild der »sadistischen« Mutter verkörpert Wanda, wenn sie ihren geliebten Severin der Peitsche des Griechen ausliefert, was jenem »eine Art phantastischen, übersinnlichen Reiz« verschafft, aber auch, da der Nebenbuhler triumphiert, das Ende seiner »wollüstigen« Phantasien bedeutet.⁶ Damit kehrt »der Vater« halluzinatorisch zurück in »eine Welt, aus der er symbolisch vertrieben worden war« (Deleuze). Zum Masochismus gehören wesentlich Sorge und Angst, der Vater könne wiederkehren, einbrechen in eine Welt, die sich zwischen Mutter und Sohn herausbildete und in der er, der Vater, nichts zu suchen hat. Es sei denn als verschwindendes Element: Wenn der Masochist sich schlagen, demütigen lässt, dann nicht etwa, weil er sich dem Vater *gegenüber* schuldig fühlte, sondern weil er die Schuld des Vater noch *in sich* trägt, ihm ähnlich ist, und weil es gilt, diese Vaterähnlichkeit aus ihm herauszuschlagen.

Der mythische Kosmos des Masochismus hat eine »matriarchalische« Signatur: »Uterine« und »ödipale« Mutterbilder bilden in ihm gegenüberliegende Randgebiete, schmerzhaft aufflammende Angstzonen, zwischen denen die »orale« Mutter, das

heiß-kalte Herz des masochistischen Mythos, in permanenten Pendelbewegungen schwingt. Im Bild der ›oralen‹ Mutter, das ist seine besondere Qualität, sind Empfindsamkeit und Kälte, Starre und Güte, Strenge und Zärtlichkeit *untrennbar* vereint. In der *Venus im Pelz* erscheint sie, wenn Wanda im grausamen Spiel innehält, ihren Geliebten mit Liebkosungen überschüttet, und »alles geht unter in einem Meer niegeahnter Seligkeit«. ⁷ Wandas Kazabaika, eine prächtige, mit Hermelin besetzte Jacke, ist nicht allein *das* Fetisch-Attribut im erotischen Spiel, sie verweist zugleich auf ein unpersönliches Supplement der ›oralen‹ Mutter: die grenzenlose Ebene, die gefrorene Tundra, welcher »der winterliche Hermelin [...] die höchste Majestät« verleiht. ⁸ Sie lässt im Unbewussten das kindliche Angstbild der Mutter aufflammen, deren Züge erstarrt sind, deren Miene eisig und strafend ist, deren Mund stumm bleibt. Sobald das Unbewusste die geheimnisvolle Schneelandschaft – im Rückgriff auf chthonische Kollektiv-Mythen – als erstarrte Haut der göttlichen Erdmutter zu lesen vermag, verwandeln sich Kälte, Strenge, Grausamkeit in Bestandteile des Bildes der oralen Mutter, deren Seele »in ewigem Wandel stets unveränderlich« ist und bereit, auch »den lieblosen Sohn [...] wieder aufzunehmen«. ⁹ Unter der grenzenlosen Eiskruste der Steppe wogt virtuell ein Ozean der Fruchtbarkeit, »ein grünes schimmerndes Meer« (*Mondnacht*), wie hinter dem versteinerten Gesicht der Mutter fürsorgliche und zärtliche Gefühle versteckt sind und – früher oder später – jäh ausbrechen können. Solch innere Dialektik taucht das Kalte, Erstarrte ins Wetterleuchten masochistischer Leidenschaft.

Diese geht nicht auf jene ›Schmerzlust‹ aus, die Freud als Begehren der Frau konstruierte, als ›weibliche‹ Bindung des Destruktionstrieb (während der Mann ihn bändigt, sadistisch nach Außen leitet). Dem Masochisten sind Triebbefriedigung, Lusterleben durch eine symbolische Ordnung verstellt, welche verlangt, dass zunächst ein Schmerz erlitten, eine Demütigung, Bestrafung absolviert sein muss, bevor Lust sich einstellen kann. Woraus folgt, dass Lust etwas essentiell verzögertes, Sich-Hinziehendes wird, das das Erwarten und Erdulden des Schmerzes einschließt. Wenn Sacher-Masoch die ›orale Mutter‹ in der grenzenlosen Ebene verortet, dann ist die Weite des Raums zugleich eine Metapher der *Zeitdauer*, die abzuwarten ist. Wartend träumt der Masochist von einer phantastischen, reinigenden Wiedergeburt, bei der es wie bei der erdmütterlichen Gaia, als sie die Giganten gebar, keines menschlichen oder göttlichen Vaters bedarf.

Der von Freud unterstellte ›effeminierte‹, latent homosexuelle Charakter des Masochisten erweist sich in dessen symbolischer Ordnung als abgeleiteter Effekt. Zentrales Triebobjekt ist ein Frauenbild, das nach dem Urbild der oralen Mutter Empfindsamkeit mit Kälte, Zärtlichkeit mit Härte vereinigt, um das die Bilder der ›uterinen‹, aphroditischen und der ›ödipalen‹, strafenden Mutter kreisen, das sie abwechselnd überblenden. Wenn für Severin »in der Treulosigkeit des geliebten Weibes ein schmerzhafter Reiz, die höchste Wollust« liegt, ¹⁰ dann ist immer ein männlicher Anderer in sein Begehren einbezogen, den er jedoch nur *vermittels* des

Körpers und des Begehrens der geliebten Frau begehrt. Er begehrt das weibliche Begehren, ohne sich jedoch mit diesem zu identifizieren, lässt es Brücken schlagen zum Begehren und Körper eines anderen Mannes. In *Venus im Pelz* vervollständigt ein schwämerischer junger Maler aus Deutschland, der Wanda völlig verfällt, das symbolische Arrangement von Severins masochistischer Lust, gibt ihr eine leichte homosexuelle Tönung.

Der deutsche Maler weist in Sacher-Masochs berühmtem Roman darauf hin, dass in Deutschland »ein Berg« sei, wo jene »Teufelin« (Wanda, ihr Urbild) wohne.¹¹ Das ist der *Mons Veneris*, wohin es Ritter Tannhäuser in dem von Heinrich Kormann überlieferten Volkslied zieht. Sacher-Masoch hat (wie er selbst sehr wohl wusste) das symbolische Universum der nach ihm benannten Triebphantasien keineswegs erfunden; ihre Figuren bevölkern deutsche Volksmythen und Literatur – vom Tannhäuser-Lied, wo »Frau Venus Berg« die Ritter in den »Abgrund der verdammten Lust«¹² zieht, von Grimms »Frau Holle«, einer angsteinflößenden Dämonin aus der Unterwelt, die es, gleichwohl gütig, schneien lässt, über die Bergköniginnen der Romantiker, die wie E.T.A. Hoffmanns »mächtige Frau« mit »starrem Antlitz« den Bergmann »in den Mittelpunkt der Erdkugel« locken, in eine Ekstase von »Schmerz und Wollust« stürzen,¹³ oder wie Tiecks »große weibliche Gestalt«, »so mächtig, so streng ihr Gesicht«, in die »Tiefen der Erde«, zu Gold und Silber ziehend, die Liebe rechtschaffender Männer pervertieren,¹⁴ bis hin zu Hans Christian Andersens *Schneekönigin*, die in ihrer Kälte, Strenge und Starrheit eine orale, fürsorglich schützende Muttergestalt ist und damit Sacher-Masochs Phantasmen am nächsten kommt. Bei Hoffmann, Tieck und natürlich auch bei Richard Wagner, seiner Tannhäuser-Version, ist das verführerische Bild einer tellurischen, »oralen« Mutter, indem es im Gebirge, d.h. im Unterreich, Abgrund angesiedelt wird, gänzlich zum *Dämon* geworden. Die romantischen Geschichten rufen Bilder masochistischer Triebphantasien zunächst herbei – und wehren sie durch Dämonisierung ab, was – ganz im Banne einer patriarchalischen Überlieferung – auf die misogynen Aufspaltung des Weiblichen in eine »böse« Genital- und »gute« Oral-Mutter hinausläuft. Damit *verdrängen* die deutschen Romantiker die masochistische Lust, die sie in ihren Geschichten entfachten.

2. Ein verborgener Subtext der Ufa-Melodramen der Zarah Leander

Immer wieder hat man darauf hingewiesen, dass der von Zarah Leander verkörperte Typus quer stehe zum ideologischen Frauenbild der Nazis,¹⁵ – ohne doch jenen »Typus« irgend zu fassen. Denn so wenig die Diva einer nationalsozialistischen Ideal-Mutter entspricht, so wenig handelt sie in einem ihrer zehn Ufa-Filme jemals als *femme fatale*. Eine tragische Heroine à la Medea? Dann bliebe rätselhaft, wie sie die »ganz große Geliebte«, der »tüppigste, allgemeinste, illusionsstärkste

Liebesgegenstand« der Deutschen während der Nazi-Zeit hat werden können, wie man es ihr nach dem Tod treffend nachrief.¹⁶ Als solche verkörpert sie keinen real bzw. ideologisch funktionierenden Frauentypus, sondern ein besonderes phantasmatisches Objekt unbewusster (Kollektiv-)Wünsche.

Ikonographie der ›oralen Mutter‹. – Nicht nur in der Rolle der Maria Stuart in *Das Herz der Königin* (1940) hat Zarah Leander wahrhaft königliche Auftritte. Als ehemalige Jugendliebe Peter Tschaikowskys im Film *Es war eine rauschende Ballnacht* (1939) erscheint sie dem stolzen Komponisten, der nicht ertragen hatte, seine Geliebte nicht standesgemäß versorgen zu können, in tailliertem Purpurmantel mit goldenen Quasten und Bordüren, mit hermelinbesetztem Umhang und hermelingefütterter Kapuze. In einem üppig mit Pelzen ausgeschlagenen Schlitten lässt Katerina Murakina sich durch die schneebedeckte Taiga fahren – ihrem Schloss entgegen. Auf der Fahrt schmiedet sie mit ihrem alten Musiklehrer Pläne, wie der mittellose, noch nicht anerkannte Tschaikowsky zu unterstützen, sein kompositorisches Werk zu fördern sei. Auch in der Rolle der frustrierten Wissenschaftlergattin Ilona Paulus – in *Der Blaufuchs* (1938) von Victor Tourjansky – erweist sich Zarah Leander als ›Mutter der Steppe: Sie lässt sich von Baron Vary (Willy Birgel), einem aristokratischen Verführer, der zeitgemäß zum sportiven Playboy mutiert ist, im flotten Cabrio durch die Weiten der Puszta kutschieren und singt bei einem Weinfest der ungarischen Bauern: »Von der Puszta will ich träumen/ bei Zigeunermusik/ Sehnsucht fühl' ich im geheimen/ Denn dort wartet mein Glück«. Im Film *Das Lied der Wüste* (1939) von Paul Martin ist die Wüste, durch die Zarah Leander mit den Beduinen reitet, eine virtuelle Steppe, die ihr Geliebter gegen den Willen ihres Vaters fruchtbar machen will. Dass dies möglich ist, erzählt die Kamera, die in einem langen sanften Schwenk den Blick durch ein Beduinenlager führt: Immer wieder zoomt sie auf Nomaden, die um ausgeschlagene Erdkuhlen hocken, Wasser hineinfüllen oder den heißen Wüstensand als Herd nutzen, worin sie backen, kochen, von dem sie essen. Zärtlich umkreist die Kamera die lagernden Gruppen, wobei sie, auf die Kuhlen im Sand zoomend, den Blick an eine nährende mütterliche Erde zieht.

Die Steppe ist der ideale Aufenthaltsort für die ›orale Mutter‹, das Gravitationszentrum masochistischer Phantasien, zu dem es die Rollenwesen der Leander heimlich hinzieht, von dem sie träumen und träumen lassen. Denn die Steppe, die unermessliche Ebene, ob dahinwogend wie ein topasfarbenes Meer, ob unbeweglich, starr und streng wie die gefrorene Tundra, ist innerhalb der masochistischen Mythenwelt die Haut des Körpers der Tellus Mater, jener »finsteren, schweigenden, ewig schaffenden und verschlingenden Göttin«¹⁷, auf die Leopold von Sacher-Masoch immer wieder zurückkommt. In ihr sind Kälte und Fürsorglichkeit, Strenge und Empfindsamkeit *verschmolzen*; ihre Arme sind stets geöffnet, sei es, um uns zu nähren und zu umsorgen, sei es, um uns zu verschlingen und damit in den

kreatürlichen Kreislauf des Lebens einzuspeisen, vor dem de Sade so graute; ihre harte Kruste stellt nur eine erzieherische List des Lebens dar, unter dessen Kälte ungeahnte, tiefe Empfindungen verborgen sind. Das holt, für alle sichtbar, jenes in uns vergrabene Bild der Mutter wieder herauf, deren Wärme und Zärtlichkeit nur wieder zu erringen waren, wenn wir die abweisenden Züge der Kälte und der Strenge ertragen konnten, die ihr Gesicht zuweilen beherrschten, wenn wir das scheinbar endlose Verstummen aushielten, wenn wir diese schrecklichen Zeichen endlich als Vorboten einer künftigen Wiederkehr der Lust zu lesen lernten. In *La Habanera* (1937) träumt Zarah Leander – als unglückliche Astrée im Exil – mit ihrem kleinen Sohn von winterlicher Kälte, Eisblumen, weiten Schneefeldern. Bisweilen gefriert ihr Lächeln zur Maske, die ihr Herz verbirgt – so wenn sie als Grace Collins in *Das Lied der Wüste* vor Soldaten im Kampfeinsatz singt: »Ein paar Tränen werd' ich weinen um dich/ Aber du wirst es nicht seh'n/ Denn beim Abschied will ich lächeln/ So als wäre nichts gescheh'n.« Die darin liegende Kälte soll der Soldat in sein Herz schließen, sich an ihr noch in der Ferne erregen.

Eine fürsorgliche Mutter muss mitunter auch im praktischen Verhalten *kalt* sein: Als Tschaikowsky (Hans Stüwe) im Film von Carl Froelich auf der Spur von Erfolg und Ruhm ist, eilt er zu seiner Geliebten im naiven Glauben, ihrer Vereinigung stehe nun nichts mehr im Wege, sie könne ihren reichen Murakin endlich verlassen. Doch gerade das kann sie nicht, wenn sie den Komponisten weiter unterstützen will. Kalt weist sie ihn ab, stürzt ihn in ratlose Verzweiflung. Im Film *Damals* (1943) ist die von Zarah Leander verkörperte Ärztin Vera Meiners vorübergehend gezwungen, als Sängerin in einem spanischen Nachtlokal zu arbeiten, wo sie den Zirkusartisten Pablo (Rossano Brazzi) trifft und an sich zieht (»Einen wie dich könnt' ich lieben«). Gegenseitige Liebe entwickelt sich. Als sich ihre berufliche Lage ändert und eine Stelle als Krankenpflegerin winkt, opfert sie diese Liebe kalt und ohne zu zögern, indem sie ihren Geliebten abschreckt (»Jede Nacht ein neues Glück und neue Liebelei«), in ein emotionales Chaos fallen lässt. Die »orale« Mutter triumphiert hier über die »uterine«, indem sie sich zum Schein, kalkuliert täuschend, in eine solche verwandelt. Dieser Triumph ist allerdings nie endgültig, nie bloß ersetzend, vielmehr Höhepunkt einer dialektischen, spannungsreichen Bewegung.

Spiel der Mutter-Bilder. Täuschungen und Verwandlungen. – Zu Beginn von *Damals*, einem Film von Rolf Hansen, erleben wir Zarah Leander als geheimnisvolle *femme fatal* in engem, schwarzem Paillettenkleid, als eine Frau, die Männer allein in Hotels besucht und des Mordes an ihrem früheren Liebhaber verdächtig ist. Beim Verhör der Kriminalpolizisten stellt sich bald heraus: diese Frau lebt mit *falscher Identität*, unter falschem Namen, mit falschem Diplom. Sie ist nicht die, für die sie sich ausgibt. Jene *femme fatal* ist täuschender Schein, geht nicht auf Urbilder der »Hetäre« (Aphrodite »auf dem Bocke«, Isis auf dem Hund reitend)

zurück. So erscheint im Film nach und nach eine fürsorgliche, helfend eingreifende ›orale‹ Mutter, die nur deshalb bei ihrem früheren Liebhaber auf dem Hotelzimmer war, weil sie ihre Tochter aus einer Notlage befreien wollte; die ihren Beruf, die Arztlizenz nur deshalb verloren hatte, weil sie als Krankenhausärztin aus Solidarität mit der verzweifelten Mutter eines todkranken Kindes gegen die Anordnung des leitenden Professors verstieß und die – natürlich rettende – Operation des Kindes einleitete. Nach der erzwungenen Scheidung von ihrem Mann (Hans Stüwe) muss Vera Meiners selbst die Vaterfunktionen für das gemeinsame Kind übernehmen, da ihr Mann als Vater versagt – eine Erfahrung, die alle Rollenwesen Zarah Leanders machen (Astrée sieht in *La Habanera* ihren Don Pedro als Vater scheitern, in *Heimat* wird Magda vom Vater ihres unehelichen Kindes, der sie einst hatte sitzen lassen, erpresst). Statt für verführbare Männer ›Schicksal‹ zu spielen, fordert das Schicksal von ihr, eine starke, strenge und fürsorgliche Mutter zu sein.

Wie im Kosmos der masochistischen Phantasien stellt auch in den Ufa-Filmen die ›orale Mutter‹ kein feststehendes Bild dar. Um masochistisch anregend, ja erregend zu werden, muss dies Bild in ständiger Bewegung begriffen sein, in *Angstzonen* an den Rändern jenes Kosmos ausschwingen. Eben noch lag Katerina (*Es war eine rauschende Ballnacht*) in den Armen ihres geliebten Komponisten, den sie in die Position eines beschenkten Sohnes brachte, da erfolgt ein harter Schnitt, dessen Plötzlichkeit die gleichzeitig einsetzende Walzermusik unterstreicht: Großaufnahme des Gatten Murakin, grimmige Miene, bohrender Blick, den die Kamera gleichsam übernimmt, indem sie mit Halbtotal- und Aufsicht-Einstellungen den Ballsaal mit den Tanzenden nach der Verlorenen absucht. Als Katerina sich ihrer Jugendliebe wenig später kalt verweigert, agiert sie als ödipale, ›sadistische‹ Mutter, die ein Wesen, das sie liebt, zugleich bestraft und peinigt, die als Komplizin einer grausamen Vaterfigur handelt, der sie zum Opfer fallen kann.

Katerina lässt das von ihr verkörperte Bild der ›oralen‹ Mutter zugleich in die *entgegengesetzte* Richtung schwingen, in die Angstzone am *anderen* Rand des masochistischen Mythen-Spektrums. Auf einer Hofgesellschaft beim russischen Großfürsten setzt sie sich herausfordernd als ›uterine, hetärische Mutter in Szene, die in der Liebe keine Eigentumsrechte und keine Ordnung anerkennt, leichtlebig, nymphoman, unabhängig: »Nur nicht aus Liebe weinen/ Es gibt auf Erden nicht nur den einen/ Es gibt so viele auf dieser Welt/ Ich liebe jeden, der mir gefällt.« Als die Musik einsetzt, schwenkt die Kamera auf die Leander, deren dominierende Close-ups immer wieder von schnellen Zwischenschnitten auf Murakin, auf kopfschüttelnde Hofdamen unterbrochen werden. Bei den Zeilen: »So bin ich die Deine geworden,/ ich kann dir nicht sagen warum«, füllen sich die Augen der Sängerin mit Tränen, die die Kamera heranzoomt; Tränen, die allerdings in den Ausdruck eines heftigen, lange unterdrückten Zorns münden. Die Züge Zarah Leanders – vor wollüstiger Wildheit verzerrt. Diese Inszenierung, deren Leitsong

zum Gassenhauer der Jahre des Zweiten Weltkriegs werden sollte, entspricht fast buchstäblich derjenigen von Sacher-Masochs Wanda: »Einem Manne angehören [...]? Nein, ich entsage nicht, ich liebe jeden, der mir gefällt.«¹⁸ Sie hat nicht weniger Realitätswert, vielmehr denselben Imaginationswert wie die anderen Rollenbilder der Zarah Leander.

Das Bild der ›oralen‹ Mutter fasziniert masochistisch dadurch, dass es sich zwischen den Extremen seiner unheimlichen Rivalinnen: der ›ödipalen‹ bzw. ›hetärischen‹ Mutter, und zwischen deren Partnern, dem sadistischen und dem anonymen Anderen (»Es ist ja ganz gleich, wen wir lieben«) schmerzhaft hin und her bewegt, von einer Angstzone zur anderen pendelt. Von der Oszillation der Mutter-Bilder erzählen die Filme in ihrer eigenen Sprache. Als die Leander in *La Habanera* das titelgebende, leitmotivische Lied singt, bleibt die Kamera lange bei ihr, schwenkt dann zu einer gewalttätigen Vater-Figur, ihrem Ehemann, der sie argwöhnisch belauert. Nach einem Schnitt, der die beiden visuell trennt, die Sängerin in Großaufnahme zurückbringt, lässt die Kamera den Blick über ihren Körper nach unten gleiten, schwenkt über das Wasser eines Pools hin zu einem Mann, der sie begehrt, von ihr begehrt wird. Während sie weitersingt, wechseln Close-ups der Leander, des gefährlichen Gatten, des potenziellen Liebhabers in rascher Schnittfolge einander ab. Die melodramatische Struktur ist Schein der Oberfläche: das kinematographische Szenario hat in seiner Tiefe den Blick des Zuschauers eingefangen, bringt ihn in die Position eines virtuellen ›ödipalen Sohnes‹, der atemlos, mit Angst und Faszination den Wandel der Mutter-Bilder verfolgt. In dieser oszillierenden Bewegung sprühen die Funken jener ›phantastischen, übersinnlichen‹ Lust, der Sacher-Masoch unfreiwillig seinen Namen gab.

Figuren des Dritten im masochistischen Spiel. – Das Spiel der Mutterbilder verlangt stets nach einem Mann als dem ›Dritten‹, ohne den es sich nicht entwickeln könnte. Der Dritte hat zwei Gesichter. Das eine ist eher harmlos: herzensgut wie Rittmeister Frank Stanney (Herbert Wilk) aus *Das Lied der Wüste*, der, dem Helden des Films, Ingenieur Nic Brenten (Gustav Knuth) innig, fast liebevoll verbunden, mit dem Freund um Frauen ›knobelt‹, aber meist, auch wenn er gewinnt, den Kürzeren zieht. Ein idealer Dritter im masochistischen Spiel, mit dem sich trefflich kokettieren lässt (»Eine kluge Frau sagt nur vielleicht«). Gerne ist er auch etwas kindlich oder leicht effeminiert wie der schrullige Zoologe Dr. Paulus (Paul Hörbiger) aus *Der Blaufuchs*. Der Film bezieht seine komödiantischen Effekte aus Vertauschungen: Paulus' Ehefrau Ilona entdeckt, dass sie eigentlich ein großes Kind geheiratet hat. Als ihr Mann linkisch ins Schlafzimmer stolpert, ruft sie aus: »Ach *du* bist es, Stephan, ich dachte, *ein Mann* kommt in mein Zimmer!« Umgekehrt übernimmt der Verführer Tibor Vary die Rolle des Ehemanns: Er ist stellvertretend für seinen Studienfreund eifersüchtig und schockiert, dass Ilona mit ihm, den sie für einen Fremden halten musste, ausgedehnt flirtet. Er übernimmt auch die Überwachung

Ilonas, und der Zuschauer versteht schnell, dass Tibor der wahre Mann Ilonas ist – und ein Identifikationsangebot. Der ›harmlose‹ Dritte präfiguriert den glücklichen Ausgang des masochistischen Spiels: Er ist – wie der deutsche Maler aus *Venus im Pelz* – ein solcher Anderer, dem sich die ›orale Mutter‹, zur ›hetärischen‹ schwingend, hingeben kann, um den Masochisten schmerzhaft zu reizen, ohne die Gefahr, dass sie sich nicht mehr in die ›orale‹ zurückverwandeln könnte. Im Verlauf des *Blaufuchs* entpuppt sich Paulus jedoch als eine derart unmännliche, lächerliche Figur (»meine Frau hat für alles Verständnis«), dass der Baron genötigt ist, einen neuen Dritten ins Spiel zu bringen, mit dem Ilona kokettieren, reizende Akzente des Grausamen, Treulosen setzen kann – den singenden Herzensbrecher Trill (Karl Schönböck).

Das zweite Gesicht des Dritten ist prägnant männlich, übermächtig und sadistisch: Mit *einem* Stoß seines Degens tötet Don Pedro de Avila (Ferdinand Marian) – in Detlef Siercks *La Habanera* – den Stier, der, außer Kontrolle geraten, den regulären Torero verwundet hat – und erobert das sehnsuchtsvolle Herz der jungen Astrée Sternhjelm (Zarah Leander), einer schwedischen Touristin auf Puerto Rico (»Der Wind hat mir ein Lied erzählt/ von einem Glück, unsagbar schön«). Nach der Hochzeit zeigt sich der herrschsüchtige Patriarch wenig charmant: Er demütigt seine Frau, sperrt sie in seiner Residenz ein. Eine Gefangenschaft, die der Film vor allem bildrhetorisch erzählt: Bei jeder Gelegenheit heftet sich der Blick der Kamera an Gitterlinien, durch das Schwarz-Weiß-Material wirkungsvoll betont: arrangierte Schattenspiele, welche Lamellen von Fensterläden oder Spanischen Wänden, Stäbe von Spalieren, Zäunen oder Messingbetten, als dunkle Gitter auf gekalkte Wände, auf Körper und Gesichter zaubern.

Als nach Jahren der Bakteriologe Dr. Nagel, eine Jugendliebe Astrées, auf der Suche nach dem Erreger des Tropenfiebers, das der Wind (!) auf die Insel trug, auftaucht, lädt ihn Don Pedro, der Großgrundbesitzer, zu einer Abendgesellschaft ein – vor allem, um seine Frau zu quälen. Dr. Nagel (Karl Martell) erkennt die seelischen Leiden seiner Freundin sofort: Doch aus Angst vor Don Pedro und aus Angst um ihr Kind weist sie ihn zunächst kalt zurück, agiert sie als ›ödipale‹ Mutter, Opfer ihres Mannes. Dessen Sadismus geht so weit, dass er seine Familie, zumal seinen fiebernden Sohn, der letalen Bedrohung des ›Fieberwinds‹ aussetzt, indem er das Serum gegen das grassierende Tropenfieber vernichten, die Forscher verhaften lässt. Die Figur Don Pedros beschwört wie der Grieche aus der *Venus im Pelz* die Gefahr herauf, dass sich durch die aggressive Wiederkehr des ›Vaters‹ die »Poesie« des masochistischen Universums, sein »rosiger, übersinnlicher Nebel«¹⁹ auflöst. (Im Film wird diese Gefahr einzig durch einen dramaturgischen ›Zufall‹ gebannt: den Patriarchen rafft das Fieber zuerst dahin). In *Das Lied der Wüste* will der grausame Vater von Grace, Sir Collins (Friedrich Domin), gierig nach dem in der Wüste verborgenen Kupfer, den Geliebten seiner Tochter, Ingenieur Brenten, der sich zum Anführer der aufständischen Nomaden aufschwang, durch

seine Schutztruppen hinrichten lassen: Nur der Einsatz von Grace, die mit ihrem Gesang die Soldaten betört, sowie der Kampfeswille der befreundeten Beduinen verhindern das in letzter Minute (der skrupellose Vater erliegt in den Wirren einem Attentat). Don Pedro und Sir Collins sind halluzinatorische Gestalten des Vaters, der, aus der masochistischen Symbolwelt vertrieben, damit droht, zurückzukehren und jene Welt zu zerstören.

Mütterliches Bündnis gegen patriarchalische Ordnungsmächte. – Von ihrem sadistischen Mann in der Hazienda wie eine Gefangene gehalten, schließt Astrée mit ihrem kleinen Sohn ein Bündnis gegen den Vater: Sie planen ihre gemeinsame Flucht, träumen, singen und musizieren zusammen, spielen Schlittenfahren auf weißen Fellen (»Ich will schön sein nur für Dich«, sagt die Mutter). Mutter und Sohn bilden eine intime Gesellschaft für sich, die freilich vom Vater und seinen Agenten permanent bedroht ist. In *La Habanera* wird nicht allein wie in den meisten Zarah-Leander-Filmen der Nazi-Zeit das masochistische Ideal einer »oralen« Mutter, die kalt und empfindsam ist, gefeiert; in besonderer Weise wird die Familienkonstellation, die dem masochistischen Phantasma zugrundeliegt, herausgestellt: das Bündnis der »oralen« Mutter mit dem Sohn, wobei die Sohnesrolle auch von einer Tochter ausgefüllt werden könnte, »da es die strafende Mutter ist, die idealiter den Phallus besitzt.«²⁰

Mit dem Bild des blonden Sohnes, der, dem Vater entfremdet, in der Mutter eine Geliebte, aber auch eine strafende Richterin hat, exponiert *La Habanera* passagenweise die sonst nur implizite Zuschauerperspektive auf die Mutterbilder, mit der die Rollenwesen Zarah Leanders spielen. Diese Perspektive ist aus dem unbewussten Blick »des Sohnes« abgeleitet, was sich zum Beispiel daran zeigt, dass dem Zuschauer Mutterbilder präsentiert werden, die mit Fetischen überladen sind: Wie Wanda aus der *Venus im Pelz* zeigt sich Zarah Leander in hermelinverbrämten Roben, Jacken mit Hermelinbesatz oder mit Kosakenmütze (*Es war eine rauschende Ballnacht*), in zotteligem Husaren-Pelz (*Heimat*) oder in eine üppige Pelz-Stola gehüllt, mit Reiherfedern im Haar, und trägt (ebenfalls im *Blaufuchs*) Schuhe aus Schlangenleder, deren »Bedeutung« zum Thema einer Männerrunde wird. Die »erhabene« Faszination solcher Fetische, Fetisch-Ensembles speist sich aus kindlicher Erfahrung: Einerseits erinnern sie an das Schreckbild der strafenden, »ödipalen«, »phallischen« Mutter, das oft unversehens hinter dem »oralen« Bild der Mutter auftaucht, wenn diese Vaterfunktionen übernehmen musste. Andererseits verwandelte das Unbewusste des Kindes die Angst- in Lust-Zeichen, indem es die Fetische (ein Stück Pelz, Schuh, Feder) als Surrogate, Ersatz-Zeichen des »Phallus« auffasste, die einen noch viel größeren Schrecken kompensieren: den kindlichen Schrecken vor der »Wunde« des weiblichen Genitals. Die sollen die Fetische – wider besseres Wissen – dementieren, indem sie einen »weiblichen Phallus« beschwören (nicht symbolisieren) und somit der »Abwehr der unbewussten Kastrationsangst«

dienen.²¹ Indem sie die Mutter-Bilder hemmungslos mit Fetischen ausstatten, laden die Ufa-Melodramen der Nazi-Zeit den Zuschauer zu einer Regression in unbewusste Erfahrungsschichten der Kindheit ein; sowie zu einem auf der Ebene der kinematographischen Imagination zu schließenden ›Bündnis mit der oralen Mutter‹.

Der Film *Heimat* (1938) von Carl Froelich handelt von einer erfolgreichen Revolte der ›oralen‹ Mutter gegen die Gesetze der Väter. Magda (Zarah Leander) war einst als Schwangere aus Vaterhaus und Vaterland geflohen und kehrt, nachdem sie in Amerika zur gefeierten Sängerin wurde, in ihr Heimatstädtchen zu ihrem Vater, dem preußischen Oberst a.D. von Schwartze (Heinrich George) zurück. Von diesem zunächst gerührt aufgenommen, beginnt die Mutter, als ihr uneheliches Kind ins Spiel kommt, einen Kampf gegen die patriarchalischen Mächte, gegen Hausväter-Moral, gegen den Ständedünkel des preußischen Militärs, gegen spießige Konventionen, deren Träger sie schockiert (»Eine Frau wird erst schön durch die Liebe«). Der Vater ihres Kindes, Bankdirektor von Keller, hatte Magda mit dem Kind damals sitzen lassen, jetzt erpresst er sie mit dem Geheimnis, will sie erst zur Hure, dann (als er von ihrem Reichtum Wind bekommt) zur Ehefrau machen. Das gemeinsame Kind lehnt er ab, will es ins Ausland abschieben. Der Oberst, im Kastengeist des satisfaktionsfähigen Offiziers verwurzelt, will Keller zum Duell zwingen, da Ehre und Rock beschmutzt sind; dann, als Magda eine Heirat mit dem üblen Keller ablehnt, sich und seine Tochter erschießen, was durch dramaturgische ›Zufälle‹ nur knapp verhindert wird. Am Ende muss der verstörte Oberst (»Das ist nicht mehr meine Welt«) sich vom Musiklehrer seiner Tochter (Paul Hörbiger) belehren lassen, dass seine patriarchalische Welt der aristokratisch-militärischen Tugenden, der ständischen Ordnung, der »unverrückbaren« Moralgesetze untergehe – »es ist eine verlogene Welt, die die lebendigen Gefühle erstickt und tote Begriffe regieren lässt«. In den Schlusseinstellungen singt Magda, in Amerika zur gefeierten Sängerin gereift, in einem gotischen Dom Bachs Matthäus-Passion: die Großaufnahmen der singenden Leander, der Tränen über die Wangen fließen, werden sanft überblendet, abgelöst von einer Einstellung, worin die Kamera das Äußere der Kathedrale langsam emporschwenkt, den Blick über das gotische Stabwerk bis hinauf zu den Fialen der Türme lenkt. So erzählt der Film (unterschwellig blasphemisch), dass Magdas Leiden – ihre Passion – den Weg zur Seligkeit, zur Auferstehung in einer Welt vermitteln, worin die Macht des Lebens diejenige der Väter ablösen wird.

Hunger nach Schuld, Strafe, Tod. – Die Varieté-Sängerin Gloria Vane (Zarah Leander) liebt in *Zu neuen Ufern* (1937) den verschuldeten Aristokraten Sir Albert Finsbury (Willy Birgel), der als Offizier Ihrer Majestät Queen Victoria nach Australien beordert wird. Unmittelbar, um ihrem Geliebten zu helfen, im Grunde aber, um Not und Angst der Trennung zu überwinden, nimmt Gloria eine *Schuld*

auf sich, die Finsbury noch in London begangen hatte (Wechselfälschung), und lässt sich an seiner Stelle verurteilen und bestrafen – zu Deportation und Zwangsarbeit in einem australischen Straflager. Die deportierten Frauen sind zu harter, monotoner Arbeit gezwungen, unterliegen einem Sprechverbot. Nachts spielt Gloria, wie ihre Mitgefangenen angekettet, mit ihrer Kette, als wäre sie Schmuck, traumversunken klammert sie sich an sie. Lange verweilt die Kamera bei ihrem hellen Gesicht in Großaufnahme, auf dem sich die Gitter der Fenster als Schatten einzeichnen. Es scheint, als trieben die Gitterstäbe in ihr Fleisch, während die Augen im Mondlicht leuchten.

Nicht nur räumlich ist sie ihrem Geliebten nähergekommen. Die masochistische Triebphantasie folgt einer wahnhaften Logik: Der Schmerz ist zwar nicht selbst schon Quelle der Lust, aber Schmerz und Strafe lösen die furchtbare Angst auf, möglicherweise keine durch Empfindsamkeit intensivierte Lust mehr zu erleben. Um wieder eine Aussicht auf Lust zu haben, müssen ein Schmerz, eine Strafe hinter einem liegen. Daher die besondere Bedeutung des Wartens: »Immer warten nur die Menschen, die wirklich lieben [...] Ich steh' im Regen und warte auf Dich/ Auf allen Wegen erwart' ich nur Dich«, singt Gloria. Der Masochist *wartet* stets »auf die Lust wie auf etwas wesentlich Verzögertes, Aufgeschobenes«, und er *erwartet* den Schmerz als die Bedingung, durch welche sich die Lust [...] erst einstellen kann.«²² Der Film von Detlef Sierck (später in Hollywood als Douglas Sirk bekannt) entfaltet, auch wenn keine Peitsche zu sehen ist, ein Spiegelkabinett masochistischer Lust.

Als Finsbury erfährt, dass seine Ex-Geliebte in seiner Nähe ist, kann er sie nicht besuchen, da seine Beförderung zum Major sowie seine Heirat mit der Tochter des Gouverneurs bevorsteht. Dabei hätte er sie sogar aus dem Zuchthaus befreien können, da ein Dekret der Queen zur Steigerung der Geburtenrate der weißen Rasse in den Kolonien vorsieht, dass Delinquentinnen die Strafe erlassen wird, wenn ein weißer Mann sie heiratet. Stattdessen wird Gloria von Henry, einem braven Landmann (Viktor Staal), bei einer »Brautschau« im Lager ausgelöst. Weigerte sie sich anfangs schon, daran teilzunehmen, so geht sie auf die Heirat mit dem gutmütigen Farmer nur deshalb ein, um zu ihrem Albert fliehen zu können. Als sie, heimlich im Gebüsch versteckt, ihn schließlich im Gouverneurspalast auf seinem Verlobungsfest entdeckt, ist das der Höhepunkt aller Demütigungen. Daran zerbricht sie. Fortan bewegt sie sich wie eine Somnambule, ja eine Sterbende, die sich kaum auf den Beinen halten, kaum mehr sprechen kann. Im strömenden Regen schleppt sich Gloria vors Tor des Frauenzuchthauses, zieht mühsam an der Glocke und begehrt Einlass: Sie will wieder bestraft werden, in Ketten liegen. Obwohl im Pathos dieser Geste Komik liegt, bezeugt sich in ihr die furchtbare Macht der *Wiederholung* im masochistischen Kosmos. Da in ihm kein Lusterleben vorstellbar ist, ohne dass ihm ein Schmerz, eine Demütigung, eine Bestrafung voranginge, wird der Prozess der Wiederholung selbst libidinös besetzt und zum

verselbständigten Ziel eines Verlangens, das die Lust, in deren Dienst die Wiederholung ursprünglich stand, gleichsam »vergisst«. Solchen »Wiederholungszwang [...] der sich über das Lustprinzip hinaussetzt«, hatte Freud in selbstquälerischen Kinderspielen (»Fort-Da«) entdeckt, als Grundlage von »Schicksalsneurosen« beschrieben und auf einen triebhaften seelischen Todeshunger zurückgeführt.²³ Zarah Leander rückt den »Todestrieb« in bewegenden Bildern ans Licht.

In einer Kapelle findet Henry schließlich Gloria, auf einer Bank zusammengebrochen, nimmt sie in die Arme. Die Hochzeit einer Mitgefangenen steht an, ein Knabenchor singt inbrünstig das »große Gloria« (nach Lukas 2, 14), und auch Henry und Gloria, das Gesicht noch tief verschattet, lassen sich spontan trauen. Während die Kamera in Halbtotal- und Normalsicht-Einstellungen aus der Perspektive des Pfarrers die Zeremonie, die bekannten rituellen Gesten einfängt (wobei der Kuss taktvoll unterbleibt), erfolgen ständig Zwischenschnitte mit Close-ups der Chorknaben, ihrer penetrant gesunden Gesichter, leuchtenden Augen. So erzählt der Film, vorausdeutend, von der künftigen Kinderschar der Brautleute, von der Verwandlung Glorias in eine »orale« Mutter. »Gloria, Gloria in excelsio ...«.

3. Funktionsfelder der Leander-Filme in der Nazi-Gesellschaft

Die Apotheose der »oralen« Mutter am Ende von *Zu neuen Ufern* hat ausdrücklich einen biopolitischen Sinn: eine »mütterlich« besorgte Staatsmacht hat sich die Regulation des kollektiven Gattungslbens vorgenommen, will die Geburtenrate erhöhen (Dekret der Queen). Damit bekommt die masochistisch begehrte »Schuld« der Protagonistin eine neue Note: Schuldig ist Gloria, nicht weil sie Finsburys Verbrechen auf sich nahm, nicht weil sie ein triebhaftes Wesen ist, sondern weil sie sich von einem Verführer blenden ließ, der ihre Triebe für sein egoistisches Prestige ausnutzte, anstatt sie im Gattungskörper der Bevölkerung produktiv einzusetzen – zur Steigerung der Geburtenrate. Der mit Henry befreundete Arzt Dr. Hoyer (Erich Ziegel), dessen Frau ebenfalls Finsbury zum Opfer fiel, fädelt die Rettung ein. Auch in *La Habanera* kommt die Rettung von der Medizin: Dr. Nagel entdeckt mit einem Assistenten den Krankheitserreger des Tropenfiebers, das die Behörden auf Befehl des Diktators Don Pedro – aus ökonomischen Motiven – leugnen und verheimlichen, dessen Spuren (Infizierte) sie vernichten. Die Bazillenforscher, denen es gelingt, ein Anti-Serum zu produzieren, erscheinen als biopolitische Agenten des Fortschritts in einem patriarchalisch rückständigen Land. Solche Akzente sind nicht nur Ideologie, die von der Grausamkeit, dem Rassenwahn der Nazi-Diktatur ablenkt; sie betreffen zugleich etwas, das in der Erfahrungswelt der Zuschauer verankert ist: eine die ganze Gesellschaft durchdringende Bio-Macht.

Dies Machtprinzip der Moderne betrifft nicht mehr nur, wie die Disziplinar-

macht, den individuellen Körper der Untanen, den es zu dressieren, zu einer disponiblen Arbeitskraft der Industrie zu machen gilt, sondern die Regulierung des kollektiven Gattungskörpers: dessen Innenleben, das sich in Geburts- und Sterberaten, Standards der Hygiene, des Sexualverhaltens, der Ernährung, der Umwelt spiegelt, erfasst und beobachtet die Bio-Macht, sie interveniert durch Abwehr von Epidemien und Endemien, durch Gesundheitsvorsorge, medizinische Massenpädagogik, Hygieneprogramme, Aufklärungs- und Schulungskampagnen, um Homöostasen im Leben des Gattungskörpers herzustellen.²⁴

Das biopolitische Prinzip: »Leben machen und sterben lassen«, lässt *an sich* den Tod aus dem Fokus der Macht – ihrer Legitimation und Repräsentation – fallen, ist *unvereinbar* mit dem Prinzip der alten, patriarchalen Souveränitätsmacht, mit der es seit dem 19. Jahrhundert konkurriert: die »macht« gerade umgekehrt sterben und »lässt« leben, d.h. sie zeigt und legitimiert sich als Macht *über Leben und Tod*, etwa in Ritualen öffentlicher Hinrichtungen, pompöser Militärparaden. Eine patriarchale, monarchische Staatsmacht impliziert selbst keinen Rassismus. Der im 19. Jahrhundert in den europäischen Großmächten aufkommende Staatsrassismus entsteht, wie Foucault entdeckte, durch eine fatale Verschränkung der rivalisierenden Machttechnologien: Um innerhalb des Systems der Bio-Macht, das an sich z.B. den Einsatz kriegerischer Gewalt aus Gründen des Prestiges, der Religion, politischer Ideale usw. verbietet, das souveräne Recht über Leben und Tod irgend noch ausüben zu können, muss »der Feind« entpolitisiert, der politische Gegner biologisiert werden. Das führt zu rassistischen »Zäsuren« innerhalb des von der Staatsmacht kontrollierten biologischen Kontinuums.

Das Nazi-Regime bricht nicht mit der modernen Zivilisation, es generalisiert die Verzahnung der in ihr entgegengesetzten Macht-Mechanismen zu einer – außergewöhnlichen – paradoxen Einheit: Es verallgemeinert die Bio-Macht, indem es die staatliche Kontrolle und Regulation der biologischen Prozesse innerhalb des Gattungskörpers mit militärischer Disziplin und bürokratisch durchorganisiert zu einem beispiellosen Exzess führt. Und es verallgemeinert die archaische Souveränität, ihren von Carl Schmitt herausgestellten thanatophilen Kern, indem es, hierarchisch geordnet, die souveräne Macht über Leben und Tod quer durch den Gesellschaftskörper entfesselt, dessen Kräfte ab 1933 systematisch auf den Krieg *schlechthin*, ohne konkrete politische Ziele, ausgerichtet werden, worin jeder zum Henker seines Nächsten werden kann, indem er ihn z.B. denunziert. Das »Spiel zwischen dem souveränen Recht zu töten und den Mechanismen der Bio-Macht« (Foucault) prägt das Funktionieren aller modernen Staaten; aber das Nazi-Regime führte es zu einer katastrophalen Koinzidenz, zu einem zerstörerischen Paroxysmus, der bis zu dem Punkt geht, die gesamte Bevölkerung dem Tod auszuliefern.

Dass diese das bis fast zum Ende mit sich machen ließ, daran haben die Ufa-Filme mit Zarah Leander einen gewissen Anteil. Ihre das *Bewusstsein* verblendende Wirkung, vergleichsweise gering, liegt darin, dass sie, statt ideologische

Bilder, Meinungen, Lügen der Macht zu propagieren, jene paradoxe Einheit der nazifaschistischen Staatsmacht aufspalten: die archaische Seite, die souveräne Tötungsmacht machen sie *unsichtbar*, die andere, die moderne Bio-Macht hingegen sichtbar. Indem Zarah Leander eine königliche ›orale‹ Muttergestalt verkörpert, die ihre unheimlichen Schwestern letztlich in sich aufhebt, die – ob als Magda in *Heimat*, Dr. Vera Meiners in *Damals*, Grace Collins in *Das Lied der Wüste* oder Astrée in *La Habanera* – das *Leben* beschützt und kultiviert, sein Recht gegenüber einer veralteten patriarchalischen Macht und Moral verteidigt oder gar rettet, funktioniert ihr Bild als eine phantasmatische Allegorie der modernen Bio-Macht selbst, d.h. der darauf verkürzten Nazi-Macht.

Tiefgreifender, unheimlicher und schwerer zu fassen ist die Wirkung der Ufa-Melodramen auf das *Unbewusste* der Massen, das sie ergreifen und modellieren, indem sie ein ganzes ›System‹, Universum masochistischer Triebphantasien heraufbeschwören. Damit dies im Unbewussten *wirken* kann, muss der Zuschauer vorgeprägt sein: d.h. freilich nicht so, dass er – wie das Klischee es will – von Peitschen schwingenden Dominas träumte, sich rituell fesseln und schlagen ließe. Es genügt das ›ursprüngliche‹ Bündnis mit einer starken und strengen Muttergestalt, welche Vaterfunktionen an sich zieht, bei gleichzeitigem Verlust des kulturellen oder gar natürlichen Vaters, dessen Schwächung oder Abwesenheit ein Massen-Schicksal des 20. Jahrhunderts war, seiner weltgeschichtlichen Verheerungen und ökonomischen Katastrophen.²⁵ Wird in diesem Sog das Über-Ich, dessen Grausamkeit der Sadismus sexuell verwirklicht, entmachtet, erhält umgekehrt ein ›masochistisches Ich‹ familienstrukturelle und gesellschaftliche Stützen, auf welche die Ufa-Filme mit Zarah Leander aufbauen. Wenn sie masochistische Triebphantasien bedienen und stärken, reagieren sie also auf reale Tendenzen innerhalb der Gesellschaft der Nazi-Zeit, modellieren indessen auf der andern Seite an der psychischen Ausstattung des Frontkämpfers im modernen Maschinenkrieg.

Dem Zuschauer der Leander-Melodramen ergeht es ähnlich wie Ritter Tannhäuser in der Version von Heinrich Heine: Er erträgt die süße Wärme, die banale Liebe seines Heims nicht mehr, schmachtet nach Bitternissen und Tränen, nach tragischen Grenzübertritten, übermannt vom »Heimweh nach den Gefühlen [...] des Schmerzes«.²⁶ Dem Masochisten ist der Schmerz willkommen als unvermeidliche Bedingung, welche in der Zukunft eine Lust möglich macht, die über ›banale‹ Sinneslust hinausgeht. *Warten* und *Standhalten* sind ihm libidinös besetzt. Mit *Kälte* – ob seelisch (im Verhalten anderer oder seiner selbst) oder rein körperlich spürbar – ist er intim vertraut, Sie schmerzt nicht nur, sie ist eine (negative) Vermittlerin des Ausbruchs ›heißer‹ Lust, insofern begehrenswert. Schmerzen nicht als Hindernis fühlen, lange warten, ausharren können, sich in (seelischer) Kälte einrichten, ›Bestrafungen‹ nicht mit Angst, sondern gleichmütig erwarten – all das sind Tugenden des Arbeiter-Soldaten im industriellen Maschinenkrieg, der ja meist ein zermürbender Stellungskrieg ist – mit ausgedehnten Perioden

der Leere, unterbrochen von höllischen Gewalt-Exzessen der Maschinen. In ihm haben die alten Tugenden des Kriegers wie Mut im Zweikampf, heißer Wille, List, Geschick, Ekstase, Kraft, Wildheit keinen Platz mehr. Kein väterliches Über-Ich kann dem modernen Soldaten weiterhelfen. Dafür steht ihm an der Höllenpforte der Materialschlachten – wie es Alexander Kluge exemplarisch verdichtete – womöglich die Imago einer stolzen, ehrgeizigen »Mutter« zur Seite, die »ihn aus ihrer Hut entlassen« hat, der es »nicht gefallen Ihätte!, wenn er ein Feigling gewesen wäre«: »mit gütigem Gesicht«, »schwach gegenüber den Forderungen, die die Welt an ihn, ihr stellvertretendes Schwänzchen, stellte«, feuert sie ihn an, wirft ihn »ruhmkündend in diese Feuerhölle«.27

Das masochistische Subjekt ist nur scheinbar schwach: Die mythische Ordnung seiner Phantasien wirkt wie Drachenblut auf das Ich, verleiht ihm ein unbewusstes Gefühl von Unverwundbarkeit. Demütigungen – sei es durch den unsichtbaren »Feind«, sei es durch Vorgesetzte – können es nicht wirklich treffen und entmutigen, denn sie betreffen – im Rahmen des Triebmythos – ja nur die schändliche Vaterähnlichkeit in ihm selbst, befreien hingegen von Schuld und Angst. Diese Entlastung bringt ein Triumphgefühl hervor, das sich charakteristischerweise in der Neigung zeigt, die Welt der Väter, der Grenzen und Gesetze lächerlich zu machen, dem Spott auszuliefern (der raue, sarkastische Humor in der Sprache der Wehrmachtssoldaten). Gegenüber Schuldzuweisungen ist der masochistisch Disponierte immun. Nicht nur fehlt ihm in der Regel ein Über-Ich. Da er mit sich selbst in einen permanenten Sühneprozess verwickelt ist, sich – mit der Stimme seiner strengen Mutter, die die seine wurde – oft beschimpft, bestraft, es sich immer schwer machen muss, zuweilen gar Bestrafungen unbewusst herausfordert, ist er gegenüber einer von Außen vorgehaltenen Schuld eher gleichmütig. Er mag darüber innerlich lächeln. Denn er kennt die Schuld viel intimer, zwingender, und er kennt den Zaubertrick, sie parodistisch zu verdrehen, in eine Lustquelle zu verwandeln. Er ist ähnlich wie ein Veit Harlan ein von *äußeren* »Schuldgebirgen Unbezwingbarer [...] Gewissenloser«.28

Die Ufa-Melodramen mit Zarah Leander hatten keine mörderische Wirkung wie etwa Veit Harlans *Jud Süß*, der auf Anweisung Himmlers den Wachmannschaften der KZ gezeigt wurde. Aber von den Steppen, die die Rollenwesen der Leander im Schlitten, auf dem Kamel oder im Sportwagen durchstreifen, führt ein wenn auch nicht gerader, so doch verschlungener Weg zu der Schneewüste von Stalingrad.

Anmerkungen

- 1 Rede vom 15.02.1941, zitiert nach Erwin Leiser, *Deutschland erwache! Propaganda im Film des Dritten Reiches*, Hamburg 1968, 112.
- 2 Sigmund Freud, *Das ökonomische Problem des Masochismus*, in: ders., *Studienausgabe*, Bd. III, Frankfurt/Main 1975, 346.

- 3 Ebd., 353.
- 4 Hierzu wie zum Folgenden: Gilles Deleuze, *Sacher-Masoch und der Masochismus*, in: Leopold von Sacher-Masoch, *Venus im Pelz*, Frankfurt/Main und Leipzig 1997, 199ff.
- 5 Vgl. Sacher-Masoch, *Venus im Pelz*, 25ff.
- 6 Ebd., 136.
- 7 Sacher-Masoch, *Venus im Pelz*, 85.
- 8 Leopold von Sacher-Masoch, *Der Kapitulant*, in: ders., *Mondnacht. Erzählungen aus Galizien*, Berlin 1991, 84.
- 9 Sacher-Masoch, *Mondnacht*, in: ebd., 151.
- 10 Sacher-Masoch, *Venus im Pelz*, 59.
- 11 Ebd., 112.
- 12 Heinrich Heine, *Elementargeister*, in: ders., *Sämtliche Schriften*, Bd. 5, hg. von Klaus Briegleb, Frankfurt/Main–Berlin–Wien 1981, 691.
- 13 E.T.A. Hoffmann, *Die Bergwerke zu Falun*, in: *Das kalte Herz und andere Texte der Romantik*, hg. von Manfred Frank, Frankfurt/Main 1978, 62f., 82.
- 14 Ludwig Tieck, *Der Runenberg*, in: ebd., 24, 40.
- 15 Vgl. Micaela Jary, *Ich weiß, es wird einmal ein Wunder gescheh'n. Die große Liebe der Zarah Leander*, 2. Aufl., Berlin 2001, 46; Jutta Jacobi, *Zarah Leander. Das Leben einer Diva*, Hamburg 2006, 145, 205.
- 16 Günther Rühle, *Die ganz große Geliebte*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24.06.1981.
- 17 Leopold von Sacher-Masoch, *Der Wanderer*, in: ders., *Mondnacht. Erzählungen aus Galizien*, Berlin 1991, 19.
- 18 Sacher-Masoch, *Venus im Pelz*, 27.
- 19 Ebd., 136, 138.
- 20 Deleuze, *Sacher-Masoch*, 219.
- 21 Siehe Theodor Reik, *Von Liebe und Lust. Über die Psychoanalyse romantischer und sexueller Emotionen*, Frankfurt/Main 1990, 260ff.
- 22 Deleuze, *Sacher-Masoch*, 223.
- 23 Vgl. Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, in: ders., *Studienausgabe*, Bd. III, Frankfurt/Main 1975, 229ff.
- 24 Siehe dazu und zum Folgenden: Michel Foucault, *In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France 1975-76*, übersetzt von Michaela Ott, Frankfurt/Main 1999, 282–311. Zum geschichtlichen und machttheoretischen Kontext vgl. Dietmar Voss, *Leben lassen und sterben machen. Facetten der Bio-Macht*, in: *Merkur*, Heft 741 (Februar 2011), 109–120.
- 25 Vgl. hierzu Horst Petri, *Das Drama der Vaterentbehrung. Chaos der Gefühle - Kräfte der Heilung*, Freiburg i. Br. 1999.
- 26 Heine, *Elementargeister*, 691f.
- 27 Alexander Kluge, *Schlachtbeschreibung*, in: ders., *Chronik der Gefühle*, Bd. 1, Frankfurt/Main 2000, 719.
- 28 Thomas Harlan, *Veit*, Reinbek bei Hamburg 2011, 11.

Judith Wimmer

Vom ersten zum letzten Mann Murnaus Porträt einer Arbeitsgesellschaft

I. Paralysiert starrt er ins Nichts. Gestern noch war er stolzer Portier eines Berliner Grandhotels; heute wird er aufgrund seiner Altersschwäche zum Toilettenwärter degradiert. Während der Protagonist aus Friedrich Wilhelm Murnaus *Der letzte Mann* (1924) sein Schicksal noch gar nicht fassen, sich gefangen im Schock noch gar nicht regen kann, macht sich ein junger Mitarbeiter bereits daran, ihm die Portiersuniform auszuziehen. Dieser eigentlich simple Akt der Entkleidung erfährt durch seine filmische Inszenierung eine enorm starke semantische Aufladung: Zum einen wird die hier zivile Uniform, die den Namenlosen als Teil einer gesellschaftlich angesehenen Berufsgruppe ausweist, zum Symbol für die Arbeit selbst; das heißt, die Uniform ist (entsprechend ihres Bedeutungswandels, der sich zwischen dem 18. und dem frühen 20. Jahrhundert aufgrund der Reorganisierungen der Staats- und Gesellschaftsformen vollzog) weniger Verweis auf etwaige militärische Motive als vielmehr Medium zur Kommunikation all dessen, was sich mit der professionellen Position verbindet, wie Status, Modernität, Männlichkeit.¹ Zum anderen erscheint sie in Anbetracht der langwierigen, schmerzvoll anmutenden Prozedur, die es erfordert, sie abzuziehen, wie eine zweite Haut, die dem Mann abgezogen werden muss.

Im übertragenen Sinne veranschaulicht der Film damit genau jenes Problemfeld, das Wolfgang Engler in seiner 2005 erschienenen Schrift *Bürger, ohne Arbeit* mit folgender Frage umreißt: »Was bleibt vom ›Menschen‹, wenn man die ›Arbeit‹ von ihm abzieht?«² Es ist eine entscheidende Frage, wenn man bedenkt, dass die moderne Gesellschaft sich, um die prominente These Hannah Arendts aufzugreifen, im Ganzen zu einer Arbeitsgesellschaft entwickelt hat.³ Längst wird die Arbeit nicht mehr nur im notwendigen Zusammenhang mit der materiellen Basis gesehen, sondern darüber hinaus als bedeutende Variable im Prozess der sozialen Integration sowie Identifikation begriffen.⁴ Indem die Arbeit das Individuum sowohl in ökonomische Kreisläufe als auch in soziale Netzwerke einspannt, bestimmt sie wie kaum ein anderer Lebensbereich seinen gesellschaftlichen Status sowie sein eigenes Selbstwertgefühl. Es »scheint nichts mehr über die Tüchtigkeit eines Menschen auszusagen als sein beruflicher Werdegang; nichts scheint mehr geneigt zu sein, einem Menschen Vertrauen zu schenken, als seine verantwortliche Stellung in einem Beruf; nichts scheint

mehr seine persönlichen Verdienste zu beweisen als sein beruflicher Erfolg.⁵ Diese identitätsstiftende Funktion ist für die Erwerbstätigen die wahrscheinlich wichtigste. Dass sie im Umkehrschluss für die Arbeitslosen die bedrohlichste sein muss, zeigt kein Film deutlicher als *Der letzte Mann*. Durch die den Leib, die Leibhaftigkeit betonende Darstellung der Versetzung wird der Eindruck evoziert, die berufliche Position sei Teil des Menschen bzw. der Akt der Kündigung komme einer Amputation gleich – eine Auslegung, die natürlich die genuine Dramatik des Vorgangs hervorhebt, die aber, das wird man schwerlich leugnen können, auch etwas überdimensioniert, übersteigert und überzeichnet erscheint. Bisweilen entsteht (auch in Hinsicht auf andere Szenen) gar der Eindruck, die in der Forschung apostrophierte Relation zwischen Beruf und Identität werde als absurd oder grotesk aus- und somit infrage gestellt. Unter Verwendung diverser Theorien zum Komischen sowie zum Grotesken möchte ich diese These weiterverfolgen und sie zudem im Rahmen der aktuellen Debatte um die Arbeit in prekären Verhältnissen diskutieren.

II. Doch starten wir am Beginn des Films, wo der letzte Mann, gespielt von Emil Jannings, noch der erste ist: »Er ist der erste, der die Gäste begrüßt an der Drehtür. Und er könnte Gäste, vornehme Gäste abweisen, wenn er wollte. Er steht da, stolz wie ein Feldherr, mit breiter Brust, mit martialischem Bart, den er den Kaisern abgeguckt hat, goldbetreft von oben bis unten. Er repräsentiert das große Hotel vor der Straße draußen. Er ist etwas.«⁶ Diese äußerst treffende Beschreibung stammt aus dem *Illustrierten Film-Kurier* aus dem Jahr 1924, bei dem der Portier es mit seiner imposanten und prächtigen Erscheinung sogleich auf die Titelseite geschafft hat. Er ist eine Respektsperson. Vor dem Hotel schreitet er ostentativ auf und ab, streicht sich immer wieder salbungsvoll den Bart zurecht und auch im Privaten grüßt er seine Nachbarn wie die Hotelgäste nach militärischer *façon*. Er praktiziert jede Geste mit einer überzogenen Förmlichkeit oder Feierlichkeit, einer Art Selbstbeweihräucherung und offenbart sich dadurch nicht nur als Relikt der autoritären Vergangenheit,⁷ sondern zudem als Berufseitle im Sinne Bergsons; spricht: als jemand, der sich durch seine professionelle Position als etwas Besseres, Besonderes, Bewundernswertes fühlt und sich dabei selbst betrügt.⁸ In diesem peinlichen und daher komisch wirkenden Verhalten kündigt sich bereits die Problematik an: Das Selbstwertgefühl des Mannes basiert allein auf der unsicheren und zudem subjektiv überschätzten Portiersstellung. Auf den Punkt bringt es Karl Prümm, wenn er sagt, dass der Diener sich hier die Herrenrolle anmaßt und dass der Film daher eine »böse Satire der Selbstüberschätzung und der Realitätsverleugnung«⁹ ist.

Und so bricht am Tag seiner Versetzung die Welt für ihn zusammen. Als er morgens die Drehtür betritt und ein anderer mit der gleichen Uniform durch sie hinausgeht, erstarrt der alte Mann und stiert ihm nach – offensichtlich schockiert

darüber, dass der Fremde seinen Job ausführt, dass er seine Uniform trägt, dass überhaupt ein Duplikat existiert. Ein Duplikat nicht nur seiner Livree, auch seiner selbst. Schmerzlich muss er erfahren, was in der modernen Arbeitswelt mehr denn sonst wo gilt: Jeder ist austauschbar; niemand ist unersetzlich. So gesehen ist der neue Portier, worauf oftmals und auch völlig zu Recht verwiesen wird, sein Doppelgänger. In dem Augenblick, in dem unser erster Mann durch das Fenster der Drehtür sein jüngeres, stärkeres Double sieht, werden wir unweigerlich an den frühen Klassiker des Doppelgänger-Films, Stellan Ryes *Der Student von Prag* von 1913, erinnert: Wie beim Studenten Balduin löst sich auch bei dem alten Mann ein Teil seiner Persönlichkeit von ihm ab (seine Stellung zusammen mit seiner Uniform, seinem ganzen Stolz und Lebensinhalt), und wie dem Spiegelbild des Balduin wohnt auch seinem Alter Ego ein Eigenleben inne. Obgleich der Schockierte ihm folgt und ihn unverwandt anschaut, würdigt der neue Portier ihn keines Blickes. Da der Doppelgänger nicht nur eine prominente Figur im deutschen Stummfilm (in der Tradition der Romantik), sondern ebenfalls ein charakteristisches Motiv der Groteske ist,¹⁰ wird bereits an dieser Stelle angezeigt, dass die Stimmung umschlagen wird, und zwar ins Phantastische, Bizarre, Schauerliche. War die Figur ursprünglich eine Art Versicherung gegen die Zerstörung des Ichs, tritt sie nunmehr als Indikator für den Verlust der Identität oder, mit Freuds Worten, gar als »unheimliche[r] Vorboten des Todes«¹¹ auf. Dass letzteres in diesem Zusammenhang keine Übertreibung ist, zeigt die nächste, zu Beginn bereits kurz angesprochene Szene, in der dem alten Mann seine Arbeit respektive seine Uniform »wie eine zweite Haut mühsam abgeschält«¹² wird.

III. In diesem Akt nun entfaltet sich zum ersten Mal in unübertrefflicher Evidenz die groteske Komik des Films. Wesensmäßig ist dem Grotesken, dass es uns als zerbrochene Ordnung, als entstellte oder entfremdete Welt erscheint, dass die Kategorien unserer Weltorientierung angesichts der wahrgenommenen Verdrehung und Verzerrung bestehender kultureller Paradigmen versagen, sodass sich eine eigenartige Wirkung zwischen den Extremen von Komik und Grauen entfaltet.¹³ Wenn also der alltägliche und damit vertraute Akt, eine Uniform auszuziehen, plötzlich wie eine schmerzvolle, gewaltsame Häutung anmutet, so sehen wir uns dieser entstellten Welt gegenüber. Es ist die maßlose Übersteigerung der Darstellung, oder genauer: Jannings Spiel, sein paralysierter Blick, seine Bestürzung und Erstarrung, die ins Verzerrte, Karikaturistische abdriftet und damit den festen Bezug zur Wirklichkeit verliert. Das schlichte Entkleiden wird hier beinahe zu einem Akt des Körperdramas nach Michail Bachtin, bei dem sich die Grenze zwischen Körper und Welt auflöst und der groteske Körper, hier der »enthäutete Leib« ohne den festen Umriss der Uniform, sichtbar wird.¹⁴ Diese Art der Darstellung erweckt den Eindruck, dass die Arbeit wie ein weiteres Organ zu dem Mann gehörte. Es geht hier nicht, wie in Murnaus anderen

Filmen, die er in den Jahren der Inflation nach dem Ersten Weltkrieg gedreht hat (zu denken wäre an *Phantom* [1922] oder *Die Finanzen des Großherzogs* [1924]), um Geld, um Einkommenseinbußen oder Verarmung; es geht um den Verlust eines persönlichkeitskonstituierenden Faktors.

In dieser zunächst rein äußerlichen Transformation des Mannes offenbart sich bereits das dahinterliegende eigentlich Groteske an der ganzen Situation: Es ist die Tatsache, sich selbst über etwas zu definieren, das Teil der modernen Verwertungsmaschinerie ist und einem daher jederzeit und auch unabhängig von persönlichen Eigenschaften oder Fähigkeiten genommen werden kann. Mit der Vorherrschaft des Kapitalismus werden Angestellte immer häufiger mit prekären Arbeitsverhältnissen konfrontiert, immer öfter müssen sie von einem Arbeitsbereich in einen anderen wechseln, immer seltener verrichten sie ihre Arbeit aus innerer Berufung oder besonderer Begabung. Es stellt sich folglich die Frage, ob die Arbeit unter den Bedingungen noch ihre identitätsstiftende Funktion entfalten kann? Oder ob sie, so die These Richard Sennetts, im Falle der »allgegenwärtigen Drohung, ins Nichts zu fallen, nichts ›aus sich machen zu können«¹⁵ nicht sogar zur Schwächung des Charakters führt bzw. das Scheitern bei der Identitätsbildung begünstigt? Diese Überlegungen in Rechnung gestellt, erfordert die Reorganisierung der Arbeit in Zeiten der Moderne ein Umdenken bezüglich der Bedeutung der Arbeit für das Individuum. Wenn dieses Umdenken nicht stattfindet, droht im zunehmend wahrscheinlicher werdenden Falle des (zeitweiligen) Verlusts der Arbeit der Untergang, den Murnau aufs Eindringlichste schildert.

IV. Zum Toilettenwärter degradiert, ist das Leben von Murnaus Protagonisten ein einziger Niedergang. Markant ins Bild gerückt wird dieser Sachverhalt immer wieder mit Hilfe der für diesen Film so berühmten bewegten oder »entfesselten« Kamera. Während diese den alten Mann vor seiner Versetzung noch vornehmlich mit *low angle shots* aufgenommen und somit mächtig und imposant hat wirken lassen, filmt sie ihn nunmehr fast ausschließlich aus dem *high angle*, wodurch er potenziell elender aussieht.¹⁶ Eine klare Abwärtsbewegung zeichnet sich direkt nach der Versetzungsszene ab, wenn die Kamera den Mann die Treppe hinab in das Dunkel der Toilettenanlage geleitet, das ihn, so Deleuze, wie ein Schwarzes Loch verschlingt.¹⁷ Suggestierte die sich stetig drehende Tür am Haupteingang des Hotels noch, dass es sich bei dem Schicksal des Mannes um den natürlichen »Lauf der Dinge« handelt, stellt die Schwingtür, die sich nun langsam, aber sicher hinter ihm schließt, seinen physischen sowie sozialen Abstieg als dramatisch endgültig aus. Hier angekommen, gibt es kein Zurück mehr.¹⁸ Doch der alte Mann will es nicht wahrhaben: Anstatt sich, wie Kracauer formuliert, »reif mit seinem Schicksal abzufinden«,¹⁹ schleicht er, als der Abend hereinbricht, durch die Korridore, stiehlt seine Uniform und stürmt voller Angst vor dem Wachpersonal auf die Straße hinaus. Atemlos und entkräftet, dazu gepeitscht vom Wind, lehnt

er an einer Häuserwand, wagt noch einen letzten Blick auf das Grandhotel, fällt aber sodann der Vergeltungs- bzw. Strafphantasie zum Opfer, unter der bereits der ebenfalls schuldig gewordene Lorenz Lubota aus Murnaus früherem Werk *Phantom* (1922) leidet: Die Häuserfronten drohen auf ihn einzustürzen.

Aus dem bemitleidens- und bedauernswerten Arbeiter wird also nun jemand, der sein Unglück zu vertuschen und zu verdrängen sucht und dabei unvergleichlich komisch wirkt. Sein Verhalten weist genau die von Bergson beschriebene mechanische Starrheit auf: Wenn er die Uniform überzieht, sich den Bart zurechtstreicht, nach Hause geht und am nächsten Morgen wieder in voller Montur zum Hotel schreitet, agiert er wie ein Roboter, der auf das Tragen der Livree, die Ausführung seiner Arbeit programmiert ist. Mit den Worten des Philosophen handelt er »nach einer vergangenen, bloß noch eingebildeten Situation [...], wo lerl sich dem, was augenblicklich wirklich ist, anzupassen hätte.«²⁰ Doch die evozierte Komik ist hier keine, die unbeschwertes Lachen hervorruft, denn der Mann scheint nicht nur aus Gewohnheit zu handeln, sondern lässt zudem eine Art manischen Zwang, vielleicht gar einen Funken Wahnsinn erkennen, was wiederum zu den Urerfahrungen des Grotesken zählt.²¹

V. Dass der alte Mann mit dem Bröckeln des Lügengerüsts sein Selbst, seine Identität verliert, macht Murnau unter Verwendung diverser filmischer Mittel sichtbar: Nicht nur, dass der Protagonist sich nach seiner Versetzung oftmals von der Kamera abwendet, sich einer Wand zudreht, kaum noch wagt, jemanden anzusehen; es wird zudem vielfach »das Profil seines Gesichts, Ausweis der Identität schlechthin, vollständig verdeckt«²² – von ihm selbst, von einer Angestellten oder auch dem Nachtwächter, dessen Umhängelampe sein Gesicht zuweilen dermaßen ausleuchtet, dass es einer weißen Fläche gleicht. Auffällig sind ebenso die Aufnahmen seines Schattens, eines klassischen Topos des Subjektsdiskurses, denn anders als in Murnaus erstem großen Erfolgsfilm *Nosferatu* (1922), wo der dunkle Begleiter untrennbar zu Graf Orlok gehört, ja der Vampir gerade in dieser Gestalt ganz bei sich ist, scheint er sich in *Der letzte Mann* zunehmend von seinem Träger abzulösen. Das beobachten wir beispielsweise im Treppenhaus oder auch an der Pforte des Hinterhofs, wenn wir ihn schon sehen, lange bevor der alte Mann zaudernd und schwerfällig in den Bildkader rückt. All das sind visuelle Hinweise auf die Dissoziation, die Spaltung bzw. den Zerfall des Ichs.²³ Ganz bei sich ist der Alte nur noch in seinem (Wunsch-)Traum, wenn er, wieder als Portier, herkulesgleich mit einem gigantischen Koffer jongliert, an dem sich zuvor sechs Männer abgemüht hatten. Prominent in Szene gesetzt sind dabei durch eine bildliche Überlagerung die stetig rotierende Drehtür, der Hinterhof des Wohnviertels sowie jubelnde und klatschende Hotelgäste. Entscheidend ist, dass durch die Verbindung der beiden Lebensräume augenscheinlich wird, inwieweit die Anerkennung seiner beruflichen Leistungen konstituierend für

seine soziale und private Identität ist.²⁴ Nur daraus kann er Selbstbestätigung beziehen, nur darüber ein Selbstbild generieren, Selbsterkenntnis erlangen, Selbstbejahung entwickeln.

Zudem macht der Film viele Andeutungen darauf, dass die berufliche Degradierung insbesondere seine männliche Identität angreift, wodurch die mitunter aufgeworfene These einer Analogie zwischen Kündigung und Kastration bekräftigt wird.²⁵ Erste Indikatoren dafür sehen wir in den Szenen, in denen andere Männer Zeugen seines Verfalls werden und sich eine Art Kastrationsangst auszubreiten scheint. Die Furcht des Vorgesetzten in der ›Häutungsszene‹ beispielsweise zeigt sich darin, dass er sich von dem Alten abwendet und sich mit betont kontrollierten Bewegungen die Hände wäscht sowie die Nägel manikürt – als versuche er in Anbetracht des womöglich noch ansteckenden Verderbens seine physische Integrität aufrecht zu erhalten.²⁶ Ähnlich die Toilettenbesucher: Während der erste, jüngere den Wärter ob seiner körperlichen Verfassung, seiner müden Erscheinung auslacht, reagiert der zweite, ältere ungehalten. Er verlangt Unterstützung bei seiner Schönheitspflege, will, dass der Anzug abgebürstet und die Schuhe poliert werden und schimpft den alten Mann aus, als dieser nicht pariert. Seine pedantischen Gesten sowie sein entrüsteter, unbeherrschter Blick wirken beinahe verzweifelt, was nur einen Schluss zulässt: Der Jüngere hat noch gut lachen (seine Männlichkeit und Potenz wird noch nicht durch Altersschwäche bedroht); den Älteren hingegen erschreckt der Anblick eines derart Entmachteten, da er weiß, dass bald auch er an der Reihe ist.

Noch deutlicher tritt der Verlust seiner Männlichkeit jedoch in dem Moment zutage, in dem die Bewunderung vonseiten der Frauen in Verachtung umschlägt – sind es doch gerade die weiblichen, anerkennenden Blicke, die zuvor sein Ego gestärkt hatten.²⁷ Eingeleitet wird diese Entwicklung dadurch, dass die Tante ihm eine Suppe zur Arbeit bringen will und im Zuge dessen notwendigerweise feststellen muss, dass er versetzt wurde. Nebenbei sei erwähnt, dass sie den neuen Portier *prima facie* als den alten identifiziert und erst auf den zweiten Blick erkennt, dass in der imposanten Uniform ein Anderer steckt, vor der mächtigen Drehtür ein Anderer steht. Die These, der zufolge Arbeit und Identität derart eng verknüpft sind, dass Menschen, die demselben Beruf nachgehen, in gewisser Weise Doppelgänger sind, wird hier also erneut illustriert. Als sie den ehemaligen Portier dann in der Toilette sieht, verwandelt sich ihr Gesicht unter anderem durch den Einsatz eines dramatisierenden Zooms in ein verzerrtes Schreckbild, das nicht unerheblich an den Kopf der Medusa erinnert und damit an den Topos der aggressiven Frau, der das Weimarer Kino beherrschte,²⁸ denken lässt – zweifellos eine epische Vorausdeutung auf das bevorstehende Szenario. Die Tante rennt schreiend zurück ins Wohnviertel; die Neuigkeit verbreitet sich wie ein Lauffeuer; die Tratschweiber ergießen sich in Schadenfreude. Eine Montage aus mehreren riesigen offenen Mündern zeigt das fratzenartige Lachen, das nicht

nur als Anspielung auf die *vagina dentata* gelesen,²⁹ sondern auch als genuin groteskes Motiv hervorgehoben werden kann, denn, so Bachtin, »im Grunde reduziert sich das groteske Gesicht auf den Mund, den aufgerissenen Mund, alles andere ist nur Umrahmung dieses Mundes, Umrahmung der klaffenden und verschlingenden Bodenlosigkeit des Körpers.«³⁰ Es wird folglich nicht nur der alte Mann und seine Fixiertheit auf den Portiersjob als bizarr dargestellt, sondern auch die Mitglieder der Arbeitsgesellschaft, die nicht fähig sind, in einem Menschen mehr zu sehen als einen Teil der Produktions- und Wertungskette.

Unfähig, die Schmach und Schande zu ertragen, flüchtet der Mann, bringt noch am gleichen Abend seine Uniform zurück und verzieht sich für den Rest seines Lebens in den Keller des Hotels. Es ist ein Szenario, wie es der Offizier aus Kafkas *In der Strafkolonie* prophezeit: Mit dem Ausziehen der Uniform verliert der Mann seine Heimat.³¹ Dennoch wird deutlich, dass die Uniform auch hier als Sinnbild für die Arbeit verwendet wird, denn am letzten Abend, als er nach Hause kommt, trägt er die Livree noch und wird trotzdem zurückgewiesen; akzeptiert oder geachtet wird er nur, wenn er sie *rechtmäßig* trägt, wenn er die spezifische Anstellung, die das Tragen ihrer beinhaltet, innehat. Nur die Arbeit, so suggeriert der Film, ist in der Lage, das Gefühl einer Heimat, eines festen Platzes in der (Arbeits-)Gesellschaft zu verleihen. Wie irrwitzig dieses System ist, zeigt das zugleich komische wie grauenvolle Zugrundegehen eines Mannes, der versetzt (nicht entlassen!) wurde und der sich noch lange nicht am Ende, sondern nur in einer Krise seines Lebens befindet. Das heißt, so sehr der Film die enorme Bedeutsamkeit der Arbeit für das Individuum ausstellt, so sehr verspottet er diese extreme Werthaltung auch. Ebenso konstatiert Thomas Elsaesser, dass Murnau und Mayer eine Art »komisches Porträt« der autoritären Persönlichkeit zeichnen, einer Persönlichkeit, »die sich verzweifelter an den Schmuck des Amtes als an das Leben selbst klammert.«³²

VI. Dass eine Lösung für das Dilemma zwar denkbar, aber fernab jeder Lebenswirklichkeit ist, legt der Epilog nahe, in dem Murnau seinem gebeutelten Arbeiter ein märchenhaftes Nachspiel mit unzähligen Exzessen und Extravaganzen gewährt: Ein Zeitungsartikel verkündet die frohe Botschaft, dass der alte Mann unversehens zu Reichtum gekommen ist, da ein berühmter amerikanischer Multimillionär, bezeichnenderweise mit dem Namen A. G. Money, in der Toilette des Grandhotels verstorben ist und sein Testament vorsah, denjenigen zum Universalerben seines Vermögens zu machen, in dessen Armen er stirbt. Und so sehen wir ihn in den letzten fünfzehn Minuten im glamourösen Speisesaal des Grandhotels, umringt von sechs Kellnern, wie er Torte schlemmt und Champagner trinkt. Er scheint wieder ganz der Alte zu sein: von der äußerlichen Aufmachung her adrett, von der Attitüde her majestätisch, vom Charakter eitel, aber herzlich und großzügig. Da er, egal, was ihm widerfährt, Positives oder Negatives,

konstant den gutmütigen großväterlichen Charakter beibehält, argumentiert Bert Cardullo, dass er sich im Gegensatz zu den Figuren im *classical cinema* nicht weiterentwickelt habe und sich somit einmal mehr als starre komische Figur oute.³³ Doch hat es wirklich keine Veränderung gegeben?

Während er seinen Gelüsten frönt, krümmen sich die Hotelgäste vor Lachen. Sie lachten schon, als sie von seinem Schicksal in der Zeitung lasen, lachten jedes Mal, wenn sie zu ihm herüberschauten und lachten auch, als er seinem Freund, dem Nachtwächter, löffelweise Kaviar servierte. Keine Frage: Sie verlachen ihn. Obgleich er jetzt reich ist und sich ein Leben im Stil der *upper class* leisten kann, gehört er nicht zu ihnen. Er hat nicht die Manieren, die Zurückgenommenheit, vielleicht Reserviertheit eines Gentlemans; vielmehr lässt er an die Karikatur eines neureichen Bourgeois denken. Dieses Mal allerdings erreicht das Lachen seine Ohren nicht; er ist zufrieden und glücklich, und das *ohne* Arbeit – ohne die Uniform, ohne den sozialen Status, ohne die Anerkennung seiner beruflichen Leistungen. Er hat sich also nicht nur in materieller, sondern auch in geistiger Hinsicht von der Arbeitsgesellschaft emanzipiert. Dieses neue Gefühl beflügelt den Alten dermaßen, dass er sogleich versucht, es an so viele ehemalige, treu dienstleistende Kollegen weiterzugeben wie möglich. Zum Beispiel an seinen Nachfolger im Waschraum: Herzlich küsst und streichelt er dessen Kopf mit seinen noch seifennassen Händen. Bevor der andere weiß, wie ihm geschieht, überschüttet er ihn mit Geld und steckt ihm eine Zigarre in den Mund. Bezeichnend ist, dass der Neureiche bemüht zu sein scheint, den Toilettenwärter aufzumuntern, ihm die Kraft zu geben, die ihm selbst in der Situation gefehlt hatte. Dieserart hebt er liebevoll dessen Kinn an, fordert ihn somit auf, sich selbst zu behaupten und lässt auch einen reichen Gast nicht einfach gehen, ohne dass er ein Trinkgeld für den Toilettenwärter hinterlassen hätte.

Es ist ein *happy end*, das Hollywood gleichzeitig nachahmt sowie verspottet und aufgrund dessen in der Forschung oftmals heftig diskutiert wurde: Während es für Lotte Eisner nichts weiter als eine Plattitüde des Ufa-Stils bzw. eine Konzession an den Publikumsgeschmack ist,³⁴ betont Éric Rohmer dessen Schönheit und Außergewöhnlichkeit.³⁵ Relevant für meine These aber ist vor allem Kracauers Sichtweise, der zufolge kraft des zweiten Schlusses die Bedeutung des ersten unterstrichen wird.³⁶ Denn tatsächlich wirkt die Lage durch die unrealistische Darstellung der einzig denkbaren Lösung noch auswegloser. Wenn der Mensch in Zeiten des Kapitalismus, in denen eine lebenslange Anstellung in einer Position nicht mehr gewährleistet ist, nicht lernen kann, sich wenigstens teilweise zu emanzipieren, also unabhängig vom Beruf eine stabile Identität auszubilden, und sich stattdessen weiterhin starr an der Arbeit festklammert, sich an ihr festkrallt, dann wird er nicht nur unweigerlich komisch, ja grotesk wirken, sondern auch schwach und haltlos werden, wenn die Arbeit, um bei der Terminologie der Ausgangsfrage zu bleiben, von ihm abgezogen wird.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Elisabeth Hackspiel-Mikosch, Stefan Haas (Hg.), *Die zivile Uniform als symbolische Kommunikation. Kleidung zwischen Repräsentation, Imagination und Konsumption in Europa vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*, München 2006, 7; Elisabeth Hackspiel-Mikosch, *Die Theorie der Uniform. Zur symbolischen Kommunikation einer männlichen Bekleidungsform am Beginn der Moderne*, in: André Holenstein, Ruth Meyer Schweizer, Tristan Weddigen, Sara Margarita Zwahlen (Hg.), *Zweite Haut. Zur Kulturgeschichte der Kleidung*, Bern 2010, 65–90.
- 2 Wolfgang Engler, *Bürger, ohne Arbeit. Für eine radikale Neugestaltung der Gesellschaft*, Berlin 2005, 24.
- 3 Vgl. Hannah Arendt, *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, Stuttgart 1960, 11.
- 4 Vgl. dazu beispielsweise: Rainer Zoll (Hg.), *»Hauptsache, ich habe meine Arbeit«*, Frankfurt/Main 1984; Ute Luise Fischer, *Zur Bedeutung der Arbeit für die Sinnstiftung des modernen Subjekts*, in: Wieland Jäger, Kurt Röttgers (Hg.), *Sinn von Arbeit. Soziologische und wirtschaftsphilosophische Betrachtungen*, Wiesbaden 2008, 183–201; Hella André, *Arbeit ist mehr als das Geld, das man verdient*, in: Günter Myrell (Hg.), *Arbeit, Arbeit über alles? Arbeit und Freizeit im Umbruch*, Köln 1985, 75–80; Sabine Kudera, *Arbeit und Beruf. Zur Bedeutung der Erwerbstätigkeit für Individuum und Gesellschaft*, München 1976.
- 5 Michael S. Afländer, *Von der vita activa zur industriellen Wertschöpfung. Eine Sozial- und Wirtschaftsgeschichte menschlicher Arbeit*, Marburg 2005, 9.
- 6 Zitiert nach Claudia Heydolph, *Der Blick auf das lebende Bild. F.W. Murnaus »Der letzte Mann« und die Herkunft der Bilderzählung*, Kiel 2004, 60.
- 7 Vgl. Sabine Hake, *Who Gets the Last Laugh? Old Age and Generational Change in F.W. Murnau's »The Last Laugh« (1924)*, in: Noah Isenberg (Hg.), *Weimar Cinema. An Essential Guide to Classic Films of the Era*, New York–Chichester, West Sussex 2009, 119.
- 8 Vgl. Henri Bergson, *Das Lachen* [1900], Meisenheim am Glan 1948, 98.
- 9 Karl Prümm, *Die bewegliche Kamera im mobilen Raum. »Der letzte Mann« von Friedrich Wilhelm Murnau*, in: Thomas Koebner (Hg.), *Diesseits der »Dämonischen Leinwand«. Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino*, München 2003, 47.
- 10 Vgl. dazu beispielsweise Michail Bachtin, *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur* [1969], Frankfurt/Main 1996, 64; Peter Fuß, *Das Grotteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*, Köln–Weimar–Wien 2001, 207.
- 11 Sigmund Freud, *Das Unheimliche* (1919), in: Freud, *Studienausgabe in 10 Bänden*, Bd. 4: *Psychologische Schriften*, hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, Frankfurt/Main 1982, 258. Vgl. diesbezüglich auch Otto Rank, *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie*, Leipzig–Wien–Zürich 1925.
- 12 Thomas Koebner, *Der romantische Preuße*, in: Hans Helmut Prinzler (Hg.), *Friedrich Wilhelm Murnau. Ein Melancholiker des Films*, Berlin 2003, 35.
- 13 Vgl. Andrea Bartl, *Das Grotteske als Indikator und Faktor kultureller Transformationsprozesse. Eine kulturtheoretische Studie am Beispiel ausgewählter Werke Heinrich von Kleists*, in: Catrin Gersdorf, Sylvia Mayer (Hg.), *Natur, Kultur, Text. Beiträge zu Ökologie und Literaturwissenschaft*, Heidelberg 2005, 177; Carl Pietzcker, *Das Gro-*

- teske, in: Otto F. Best (Hg.), *Das Groteske in der Dichtung*, Darmstadt 1980, 86–87; Fuß, *Das Groteske*, 69–74; Arnold Heidsieck, *Das Groteske und das Absurde im modernen Drama*, Stuttgart–Berlin–Köln–Mainz 1969, 16–20; Wolfgang Kayser, *Das Groteske in Malerei und Dichtung* [1957], Reinbek bei Hamburg 1960, 136–137.
- 14 Vgl. Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, 359. Passend dazu heißt es im ersten Teil von Hermann Brochs zeitdiagnostischer Romantrilogie *Die Schlafwandler*: »[...] ist es ja der Uniform wahre Aufgabe, die Ordnung in der Welt zu zeigen und zu statuieren und das Verschwimmende und Verfließende des Lebens aufzuheben.« Hermann Broch, *Die Schlafwandler. Eine Romantrilogie* [1924], Frankfurt/Main 1994, 24.
 - 15 Richard Sennett, *Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus* [1998], München 2000, 190.
 - 16 Vgl. hierzu auch Lotte H. Eisner, *Murnau* [1964], Berkeley–Los Angeles 1973, 155.
 - 17 Vgl. Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino I* [1983], Frankfurt/Main 1997, 76.
 - 18 Vgl. Alfred Stumm, »... es wäre die Geschichte hier eigentlich aus ...«. *Identitätsverlust und soziale Desintegration in Murnaus »Der letzte Mann«*, in: Maik Bozza, Michael Herrmann (Hg.), *Schattenbilder - Lichtgestalten. Das Kino von Fritz Lang und F.W. Murnau. Filmstudien*, Bielefeld 2009, 50, 56.
 - 19 Siegfried Kracauer, *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films* [1947], Frankfurt/Main 1995, 110.
 - 20 Bergson, *Das Lachen*, 19.
 - 21 Vgl. Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, 90.
 - 22 Stumm, »... es wäre die Geschichte hier eigentlich aus ...«, 49.
 - 23 Vgl. ebd.
 - 24 Vgl. ebd., 52f.
 - 25 Vgl. Stephan Schindler, *What Makes a Man a Man. The Construction of Masculinity in F.W. Murnau's »The Last Laugh«*, in: *Screen*, 37(1996)1, 34.
 - 26 Vgl. ebd., 34f.
 - 27 Vgl. ebd., 36.
 - 28 Vgl. Ian Roberts, *German Expressionist Cinema. The World of Light and Shadow*, London–New York 2008, 71–88.
 - 29 Vgl. Hake, *Who Gets the Last Laugh?*, 130.
 - 30 Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, 358.
 - 31 Auf die Bemerkung des Reisenden, die Uniformen seien für die Tropen zu schwer, antwortet der Offizier: »Gewiß [...] aber sie bedeuten die Heimat; wir wollen nicht die Heimat verlieren.« Franz Kafka, *In der Strafkolonie* (1919), in: Kafka, *Das Urteil und andere Prosa*, Stuttgart 1995, 57.
 - 32 Thomas Elsaesser, *Weimar Cinema and After. Germany's Historical Imaginary*, London–New York 2000, 232 [Übersetzung J.W.I.].
 - 33 Vgl. Bert Cardullo, *»Der letzte Mann« Gets The Last Laugh. F.W. Murnau's Comic Vision*, in: *Post Script*, 1/1981, 43.
 - 34 Vgl. Eisner, *Murnau*, 158.
 - 35 Vgl. Éric Rohmer [Gespräch mit Frieda Grafe und Enno Patalas], *Was denkt Éric Rohmer zu Murnau*, in: Peter W. Jansen, Wolfram Schütte, Stiftung Deutsche Kinemathek (Hg.), *Friedrich Wilhelm Murnau*, München–Wien 1990, 95.
 - 36 Vgl. Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, 110.

Rolf J. Goebel

Einschreibungen der Trauer

*Schrift, Bild und Musik in Walter Benjamins Sonetten
auf Christoph Friedrich Heinle*

Von allen wichtigen Texten Benjamins¹ sind seine Sonette auf seinen Dichterfreund Christoph Friedrich Heinle, der seit 1913 mit ihm in der Jugendbewegung aktiv war und am 9. August 1914, verzweifelt über den Ausbruch des Ersten Weltkriegs, mit seiner Verlobten Rika Seligson Selbstmord verübt hatte, verhältnismäßig wenig von der Kritik gewürdigt worden.² Entstanden sind die Gedichte vermutlich zwischen 1915 und 1925, mit Handschriften-Datierungen von vor Ende 1917 und nach Anfang 1918;³ ihr Manuskript befindet sich unter den Papieren Benjamins, die im Juli 1981 von Giorgio Agamben in der Bibliothèque Nationale in Paris gefunden wurden.⁴ Sie sind in einer komplexen Sprache verfasst, die verschiedene Vorbilder, darunter den Duktus Stefan Georges und den Spätstil Hölderlins, höchst eigenwillig weiterführt. Esoterische, oft rätselhafte Metaphern und willkürlich-kryptische Bilder, eine preziös-archaisierende Stilhöhe, grammatikalische Brüche und das syntaktische Zusammenhänge verschleiernde Fehlen der Interpunktion⁵ – durch diese Merkmale verweigern sich die Sonette einer hermeneutischen Entschlüsselung, die sich durch den Nachvollzug der Einzelheiten im Gesamtzusammenhang das Verständnis kohärenter Sinntotalität erhofft.⁶ Stattdessen sind die Leser darauf angewiesen, die sich immer wieder selbst verschleiernde Beziehung des lyrischen Ichs zu dem Verstorbenen durch ein Nachbuchstabieren bestimmter Textdetails so zu rekonstruieren, dass deren Inkonsistenzen, Sinnbrüche und Mehrdeutigkeiten nicht beseitigt, sondern als das Medium erkannt werden, in dem eine poetisch-erotische Liebe die Möglichkeiten und Grenzen ihrer eigenen Versprachlichung reflektiert. Diese performative Selbstreflexion – so meine Kernthese – geschieht vorrangig im Rahmen einer intermedialen Beziehung zwischen Schrift, Bild bzw. Blick und Musik. In diesem Sinne zielt der folgende Versuch einer Interpretation bewusst auf keine Gesamtdeutung, sondern beschränkt sich darauf, einige ausgewählte Textpassagen explizierend zu einem Netzwerk zusammenzustellen, das diese Intermedialität der trauernden Liebes-Erinnerung im Kontext anderer Schriften Benjamins zu erhellen versucht.⁷ Dadurch zeigt sich, dass die Sonette einerseits Themenbereiche in poetisch kondensiertem Stil ansprechen, die Benjamin andernorts in seinen literaturkritischen und philosophischen Texten analytisch-diskursiv ausgeführt hat, andererseits aber

von diesen anderen Schriften interpretatorische Schlaglichter empfangen, die das Verständnis der Gedichte auf eine Weise prägen, die eine rein immanente Lektüre nicht ermöglichen dürfte.

Der emphatisch selbstreflexiven, oft an Hermetik grenzenden Sprache der Sonette ist es auch zu verdanken, dass ihnen die »Sättigung mit historischer Erfahrung« weitgehend fehlt, die man etwa in der *Berliner Chronik* und der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* findet.⁸ Diese Tilgung expliziter historisch-autobiographischer Spuren mag das nicht bewältigte Trauma der konfliktreichen Beziehung zwischen Benjamin und Heinle *ex negativo* spiegeln, verweist aber auch auf die eminent sprachliche Natur, die zumindest für Benjamin den Umgang mit dem Freund schon zu dessen Lebzeiten schmerzlich prägte: »Er stellte sich mir gegenüber im Namen der Liebe und ich setzte ihm das Symbol entgegen.«⁹ Wie Reinhold Göring betont, drückt sich hier der Gegensatz zwischen einer von Heinle möglicherweise anvisierten (intellektuell-erotischen?) »Verschmelzungsvorstellung« und dem von Benjamin dagegengesetzten »Insistieren auf der Sprachlichkeit und damit auch der Vermittlung oder Medialität von Wissen«¹⁰ aus, die für dessen erotisch-emotionale Haltung zum Freund, aber auch für die nachfolgende Trauer- und Erinnerungsarbeit, wesentlich ist. Deshalb verbietet sich auch der Rekurs auf die realen Bedingungen der Freundschaft zwischen Benjamin und Heinle als interpretatorischer Schlüssel, denn diese Lebensumstände erscheinen in den Sonetten fast vollständig aufgehoben in der Transfiguration des Toten in ein ideales Objekt des Begehrens, der Trauer und der Erinnerung durch ein rein poetisches Subjekt. Wie Klaus Garber richtig betont hat, verabschieden diese Texte radikal die ästhetischen Normen der Erlebnislyrik: »Sie sind nicht stilisiertes Abbild einer wie auch immer gearteten Befindlichkeit eines lyrischen Ich, sondern im strengsten, erhabensten, schönsten Sinn des Wortes Gedankenlyrik.«¹¹

Einen ersten Deutungszugang ermöglicht dagegen die zehnte Strophe von Hölderlins Hymne *Patmos. Dem Landgrafen von Homburg*, die Benjamin als Epigraph nach der bahnbrechenden Ausgabe Norbert von Hellingraths zitiert:

Wenn aber stirbt alsdann,
An dem am meisten
Die Schönheit hing, daß an der Gestalt
Ein Wunder war, und die Himmlischen gedeutet
Auf ihn, und wenn, ein Rätsel ewig für einander,
Sie sich nicht fassen können
Einander, die zusammen lebten
Im Gedächtnis, und nicht den Sand nur oder
Die Weiden es hinweg nimmt und die Tempel
Ergreift, wenn die Ehre

Des Halbgotts und der Seinen
Verweht und selbst sein Angesicht
Der Höchste wendet
Darob, daß nirgend ein
Unsterbliches am Himmel zu sehn ist oder
Auf grüner Erde, was ist dies? (GS VII.1, 27)¹²

Im Zusammenhang des Hölderlin'schen Originals gelesen bezieht sich diese Strophe, trotz der Anspielungen auf die griechische Antike, auf den Kreuzestod Christi und die durch seine Abwesenheit verwüstete Welt der trauernden Jünger. In Benjamins dekontextualisierender Zitierung aber ist nicht mehr eindeutig festzustellen, auf wen die »Gestalt«, von der hier die Rede ist, verweist. So freigesetzt von jedem historisch-kulturellen Hintergrund, kann sie neue Funktion gewinnen als hermeneutischer Vorgriff auf wesentliche, in den Sonetten angesprochene Motive. Zu nennen wären besonders der enge Zusammenhang zwischen Tod und Schönheit; die Rätselhaftigkeit der trauernden Erinnerung; die religiöse Apotheose des Verstorbenen; und die durch die Absenz des Verstorbenen sinnentleerte, aber fragend nach neuer Deutung heischende Welt der Hinterbliebenen. Auch die für Hölderlins Spätstil bezeichnende Teilauflösung der poetischen Sprache, den Sinnzusammenbruch des gegenwärtigen Weltzustandes spiegelnd, weist ebenfalls auf Benjamins poetischen Stil voraus.¹³ Es ist die immanente, Form und Inhalt gleichermaßen zur Frage erhebende Selbstreflexivität der Verse Hölderlins, die den Interpretationsraum der Benjamin'schen Sonette erst eigentlich eröffnet. Dementsprechend thematisieren einige dieser Gedichte ebenfalls ihr eigenes poetologisches Programm, besonders das Sonett [51]:

Wie karg die Maße der gehäuften Klagen
Wie unerbittlich das Sonett mich bindet
Auf welchem Weg die Seele zu ihm findet
Von alledem will ich ein Gleichnis sagen (GS VII.1, 52)

Unter Verweis auf den klassischen Dichtermithos von Orpheus und Eurydike wird die strenge Form des Sonetts als prädestinierte Verankerung von Benjamins Eintauchen in die Unterwelt des Suchens, Erinnerns und Trauerns ausgewählt, eine Welt allerdings, die immer schon vom nicht mehr zu erfüllenden Begehren nach Wiederholung und Wiederkehr des Verlorenen gezeichnet ist.¹⁴ In den Sonetten erscheint die Gestalt Heinles dementsprechend als melancholisch beschworenes, sich dem diskursiven Zugriff aber immer wieder entziehendes Objekt erotischer Sublimierung, trauernder Gedächtnisarbeit und poetischer Selbstreflexion. In ihnen verwirklicht sich keine unmittelbar subjektive Erlebnis-Aussprache eines autonomen lyrischen Subjekts, das sich den Verstorbenen

authentisch vergegenwärtigt. Vielmehr inszeniert sich das lyrische Ich als poetisches Medium für die wie immer vergebliche Suche nach einer absoluten Wahrheitssprache, in der die Gestalt des Freundes als sprachlich-ästhetische Erscheinung in einem idealen Raum der Erinnerung gebannt wird.

Gleich die erste Zeile von Sonett [I] lautet: »Enthebe mich der Zeit der du entschwunden« (GS VII.1, 27). Der Erinnerungsraum wird also vom Verstorbenen selbst jenseits der realen Zeit eröffnet und kann, wie Göring betont, auf die »Lösung oder Verflüchtigung einer Nähe, die nicht als Distanzierung verstanden werden« sollte,¹⁵ bezogen werden. Hier erkundet das Gedicht das spannungsreiche Verhältnis zwischen Bild und Sprache, das bekanntlich im Zentrum besonders des frühen Benjamin steht:

Und auch das Abbild mag sich mir versagen
Von Zorn und Loben wie du sie mir botest
Des Gangs in dem du herzoglich getragen

Die Fahne deren Sinnbild du erlotest
Wenn nur in mir du deinen heiligen Namen
Bildlos errichdest wie unendlich Amen. (GS VII.1, 27f)

Während das sich dem Dichter versagende »Abbild« die Nachahmungspoetik der traditionellen Mimesis zurückweist, figuriert das »Sinnbild« positiv als Verweis auf Benjamins im *Ursprung des deutschen Trauerspiels*¹⁶ entwickelten Begriff der Allegorie. Diese Form erscheint als Instanz willkürlich-indirekter Repräsentation, die unter dem melancholischen Blick des Allegorikers als abgestorbenes Fragment keinen immanenten Wahrheitsanspruch mehr für sich reklamieren kann, sondern vom allegorisierenden Zugriff erst eine jeweils andere Bedeutung verliehen bekommt, wodurch es ein »Schlüssel zum Bereiche verborgenen Wissens, als dessen Emblem er es verehrt«, wird. Hierin gründet der »Schriftcharakter der Allegorie«, die »fixiertes Bild und fixierendes Zeichen in einem« ist (GS I.1, 359). Ähnlich soll im Sonett der Verstorbenen – gleichsam geleitet durch den melancholischen Blick Benjamins – die sinnbildliche »Fahne« (vielleicht als das emblematische Zeichen der in sich rätselhaften, sich einem eindeutigen Sinn entziehenden Freundschaft) allegorisch entschlüsseln. Während aber bei der Allegorie die profane, willkürliche Buchstaben-Schrift, will sie »sich ihres sakralen Charakters versichern,« quasi-hieroglyphisch »zum Bilde« drängt (GS I.1, 351), muss im Sonett umgekehrt die Entzifferung der Freundschaft durch die Annäherung des Bildhaften an eine sakrale Sprache, die bildlos ist, geschehen. Damit ähnelt die Aussage des Sonetts Benjamins früher Sprachmetaphysik,¹⁷ für die »Ihm Namen [...] das geistige Wesen, das sich mitteilt, die Sprache« selbst ist (GS II.1, 144). Dementsprechend soll das Sinnbild der Freundschaftsfahne

durch die Einschreibung der bildlosen Namenssprache des Toten in das Dasein des Dichters gedeutet werden. Diese wesenhafte, reine Sprache des Namens, die im Gegensatz zur allegorischen eben nicht nur »bloßes/ Zeichen« (GS II.1, 153) ist, offenbart sich wie ein »Amen«, also wie die sakrale Bestätigung einer dem Signifikanten immanenten Bedeutung, hinter der freilich der poetische Diskurs des lyrischen Ichs selbst immer schon als mangelhaft und unvollkommen zurückbleibt.¹⁸

Diese als hermeneutischer Einschreibungsprozess imaginierte, aber nie vollendbare Vergegenwärtigung des Toten kommt besonders im programmatischen Sonett [7] zum Tragen. Hier klagt das vom Freund verlassene Ich über das erstarrte, denaturierte Dasein, das nicht mehr vom beseligenden Blick des Entschwundenen belebt erscheint:

Wie soll mich dieses Tages Glänzen freuen
Wenn du nicht mit mir in die Wälder trittst
Wo Sonne in den schwarzen Ästen blitzt
Die konnte einst dein tiefer Blick erneuen (GS VII.1, 30)

Gerade als abgestorbene Welt wird diese bildhafte *natura morta* zum melancholischen Erinnerungsschauplatz für die sprachliche Einschreibung einer zunächst nicht näher entzifferbaren, aber autoritativen (Selbst-)Manifestierung des Toten mit unverhülltem Wahrheitsanspruch:

Indes der Lehre Wort dein Finger ritzt
In meines Denkens Tafel die in Treuen
Die Zeichen wahrte – (GS VII.1, 30)

Hier erfährt sich das lyrische Ich als der trauernden Gedächtnisarbeit dienendes Schriftlichkeitsmedium, als Schreiftafel, die dem hermeneutischen Treueprinzip verhaftet ist und die körperlich-direkt vermittelte Botschaft des Freundes geistig bewahrt – im doppelten Sinne von Speicherung und der durch sie mutmaßlich garantierten Bewahrheitung. Interessant ist, dass in diesem Gedicht der Inhalt der »Lehre« noch völlig unbestimmt bleibt; sie nimmt eine gedanklich-strukturelle Leerstelle ein, die, wie wir sehen werden, erst im Sonett [29] ausbuchstabiert wird.

Hinsichtlich der Einschreibungsmetaphorik weisen die vorliegenden Verse auf Benjamins großen Kafka-Essay von 1934¹⁹ voraus, wo Schrift und Erinnerung im introspektiven Studium verortet erscheinen. Benjamin liest die groteske Bilderwelt der Kafka'schen Figuren als Repräsentation der Entstellungen, »die die Dinge in der Vergessenheit annehmen« (GS II.2, 431) und die erst vom einstigen Erscheinen des Messias zurechtgerückt werden können (GS II.2, 433). In

diesem Sinne meint Benjamin, dass das Vergessen immer die »Möglichkeit der Erlösung« betreffe (GS II.2, 434). Intermedial argumentiert er, dass der Film und das Grammophon für die Entfremdungssymptome der kapitalistischen Moderne stehen, weil sich der Gang und die Stimme des Menschen in der Reproduktion durch diese Medien nicht mehr wiedererkennen. Demgegenüber eröffnet das Studium der Bücher bzw. der Schrift die Möglichkeit eines der Erinnerung dienenden »Rittes« in die Vergangenheit, nämlich gegen den »Sturm, der aus dem Vergessen herweht« (GS II.1, 436) mit dem Ziel einer authentischen Selbst-Wiedererkennung, während das unselige Drängen in die Zukunft nur hoffnungsloses Verirren bringt: »Umkehr ist die Richtung des Studiums, die das Dasein in Schrift verwandelt« (GS II.2, 437). Ähnlich verbindet schon das Heinle-Sonett das verschriftete Dasein – des toten Freundes wie des Dichters selbst – mit der Hoffnung auf eine der Erinnerung förderliche Sprache, die allerdings, zumindest in diesem Gedicht, weder zur geistigen Vergegenwärtigung des Verstorbenen noch zur Aussicht auf Erlösung führt. Indem es sich als Schreibtafel der Botschaft des Freundes erfährt, findet das lyrische Ich zwar seine Trauer- und Erinnerungsarbeit legitimiert, aber nur um den Preis der realen Vereinsamung in der vom Verstorbenen verlassenen Gegenwart, deren visuelle Signifikanten nichts als Öde, Verfall und Leere bezeichnen. Auch hier ähnelt die poetische Szene des Sonetts dem Schauplatz des barocken Trauerspiels, in dessen Allegorie »die facies hippocratica der Geschichte als erstarnte Urlandschaft dem Betrachter vor Augen« liegt: »Die Geschichte in allem was sie Unzeitiges, Leidvolles, Verfehltes von Beginn an hat, prägt sich in einem Antlitz – nein in einem Totenkopfe aus« (GS I.1, 343). Der gleiche abgründig-melancholische Blick eignet dem lyrischen Ich des Sonetts. Von dem kontemplativen Erinnerungsstudium des in sein Denken eingeschriebenen Heinle-Wortes schaut der Dichter auf, aber nur um statt des Freundes den Tod am Wegrand sitzen zu sehen. »Verlassener als Busch und Baum zur Nacht« fühlt sich das lyrische Ich in dieser windigen, »entblößteln Halde«, auf der des »Mittags Helle« blendend »[w]ie eines rätselvollen Auges Trauer« erscheint und so die kryptisch-unlesbare Visualität gegenüber der erhofften Wahrheitssprache metaphorisch betont (GS VII.1, 30f.).

Ähnlich wie das Wort Heinles in Benjamins Dasein eingeschrieben ist, so wird umgekehrt dessen erotisches Begehren und menschliche Zuneigung im Körper des Verstorbenen durch materielle Signifikanten festgehalten: »In deinen Leib mein Lieben ist gemeißelt« (Sonett 181, GS VII.1, 31). Sonett 110 erklärt diese geheime, früher sich selbst uneingestandene, aber nach dem Tode des Freundes durchbrechende Erotik als zentrales Moment der erinnernden Wiederholung. Das lyrische Ich stellt sich vor, der Verstorbene träte wieder in sein Leben ein, so wie Heinle Benjamin zu Lebzeiten in seinem Zimmer besucht hat:

Da wagte ich das Wort: o wär ich dein
Und also innig ward dir umgeben
Mein Dasein gleich den leichtesten Geweben
Daß du's gewährtest denn du bliebst allein (GS VII.1, 32)

Obwohl die werbende Anrede eine gefühlmäßige Intimität beschwört, bleibt der Freund isoliert und das liebende Wort vermag die Beziehung zum Freund nicht zu fixieren. Im Gegenteil, die körperhafte Intimität (oder der phantasmatische Wunsch nach ihr) führt paradoxerweise dazu, dass die Liebessprache zu scheitern droht. Der Verstorbene entzieht sich dem Begehren, indem sein Charisma sich in eine Phantasmagorie auflöst, die auch das Illusionäre des Werbens bloßstellt: »Mich suchst du nicht um dich nicht will ich weinen / Vor deinen Schein vergangen ist mein Scheinen« (GS VII.1, 32). Entsprechend drückt Sonett [36] diesen Sprachverlust im Zentrum des körperlichen Liebesverlusts dadurch aus, dass es syntaktisch ungewöhnlich das Wort des Dichters betont ans Ende des Verses verbannt:

Beim Freund wacht Freundschaft die nicht forschet welche

Gefühle leiser im Geliebten tauschen
Denn von der offenen Lippe weht sie fort
Das nächtlich haust bei Liebenden das Wort. (GS VII.1, 45)

Die erotische Beschwörung des Toten erscheint in Sonett [35] deutlich als Moment, das die dichterische Inspiration und Wortschöpfung auslöst. »Ob ich den Freund so fragtest du mich liebe?«, heißt es gleich zu Beginn, und des Freundes Stimme, »erlösend was sich jahrlang staute«, verwandelt durch ihr Wort »die Brust zur Laute« des Liebesgeständnisses. Aber während des Dichters »Lippe im Bekennen träge« ist, bewirkt die körperliche Berührung die Befreiung des poetischen Diskurses:

Die Hand die zagt ob sie dem Freund sich schenkt
Hat er ergriffen der sie härter lenkt
Daß sie das Herz das liebte im Geheimen
Nun aller Welt verschütten muß in Reimen. (GS VII.1, 44f.)

Diese subjektive Selbst-Aussprache ist zwar in Reimen fixiert, empfindet sich aber auch als verschüttet und verschwendet. Letztlich droht das dichterische Wort wegen der unnachgiebig verstreichenden Zeit der Erinnerung immer wieder zu verstummen und schlägt um in ein Lied, das gerade, weil es jenseits der Sprache erklingt, mehr bedeutet als die fixierenden Buchstaben und linguistischen Laute. Wird hier des Dichters Brust zur Laute, so heißt es schon in Sonett [12]:

Einst wird von dem Gedenken und Vergessen
Nichts bleiben als ein Lied an seiner Wiege
Das nichts verriete und das nichts verschwiege
Wortloses Lied das Worte nicht ermessen (GS VII.1, 33)

In diesem Lied, das »Hoffen«, »Trost« und »Traurigkeit« gleichermaßen beheimatet, »lebt ein jedes Ding / Die weil der Schritt des Schönsten in ihm ging« (GS VII.1, 33). Die Sprache der Liebe ist also eine, die gerade in dem trauernden Beschwören des verstorbenen Geliebten das Scheitern ihrer eigenen Signifikationsversuche dramatisiert und ihre Aufgabe an ein Konkurrenzmedium, nämlich die wortlose Musik, abtreten will. In dieser Musik nur vermag die von Vergessen bedrohte Erinnerung an den Freund als etwas zu residieren, das sich den zerbrechenden, fragwürdigen und flüchtigen Metaphern der dichterischen Sprache immer wieder entzieht. Göring meint, dass dieses Sonett auf Benjamins Ideal der »reinen Sprache« verweist, auf eine »Ebene der Kommunikation, in der die Fetischisierung der Sprache, der Mythos der Repräsentation aufhört zu wirken«, also auf die »Möglichkeit einer Sprache, die dem anderen keine Gewalt antut, die ihn nicht zu repräsentieren vorgibt.«²⁰ Aber Benjamin geht, wie ich meine, noch einen entscheidenden Schritt weiter: Nicht eine Sprache jenseits der als Gewalt eindeutiger Signifizierung verurteilten Repräsentation intendiert er hier, sondern, paradoxerweise, eine Sprachbewegung, die gerade in der scheiternden Aussprache der erinnernden Trauer ihre eigene Auslöschung inszeniert. Diese Selbst-Dekonstruktion führt die poetische Sprache an eine Grenze, eben die zur wort- und programmlosen, also absoluten Musik, die im dichterischen Wortzusammenhang zwar anvisiert, aber wegen der Unmöglichkeit einer intermedialen Grenzüberschreitung innerhalb des Sprachlichen im Gedicht selber nicht realisiert werden kann. Weil nur das wortlose Lied, also die absolute Musik, den Verstorbenen auf Dauer betrauern und erinnern kann, kann die poetische Sprache diese rein musikalische Fähigkeit nur utopisch, jenseits des Hier und Jetzt des menschlichen Wortes, beschwören, nicht aber selbst vollbringen. Wie Sonett [17] verdeutlicht, ertönt diese Musik deshalb auch nicht als Ausdruck der ans reale Leben gebundenen dichterischen Subjektivität, sondern wird unmittelbar durch die Absenz des Verstorbenen ausgelöst: »Die Harfe hängt im Wind sie kann nicht wehren / Daß deines Todes Hauch die Saiten rührt« (GS VII.1, 35). Die Musik überdauert selbst das Instrument, das sie erzeugt: »Den Klang vernimmst du den ersterbend warfen / Im letzten Schmerz zerspringend meine Harfen« (GS VII.1, 36).

Letztlich verweist das Versagen der Sprache darauf, dass besonders die erotisch besetzte Schönheit, die in Sonett [17] nur im wortlosen Lied existiert, dem Betrachter und sich selbst undurchschaubar bleibt. Sonett [52] entwirft deshalb eine Theorie der Schönheit, die radikal mit der klassischen Definition

des symbolisch Schönen bricht. Hier postuliert das lyrische Ich, dass nicht versöhnliche Harmonie, sondern Trauer, also der Verlust einstigen Glücks, Teil der Schönheit ist und zur Unbegreiflichkeit des Ästhetischen führt:

In aller Schönheit liegt geheime Trauer
Undeutlich nämlich bleibt sie immerdar
Zwiefach und zwiefach unenträtselbar
Sich selbst verhüllt und dunkel dem Beschauer (GS VII.1, 53)

Mit dieser Definition verweist das Sonett auf den Aufsatz *Goethes Wahlverwandtschaften* (GS I.1, 123–201), in dem Benjamin gegen die verflachende Rezeption von Hegels Diktum, das Schöne sei das sinnliche Scheinen der Idee bzw. der Wahrheit, behauptet: »Nicht Schein, nicht Hülle für ein anderes ist die Schönheit [...]. Mag daher Schein sonst überall Trug sein – der schöne Schein ist die Hülle vor dem notwendig Verhülltesten. Denn weder die Hülle noch der verhüllte Gegenstand ist das Schöne, sondern dies ist der Gegenstand in seiner Hülle.« (GS I.1, 195) Deshalb fordert Benjamin von der Kunstkritik, diese wesenhafte Verhüllung des schönen Gegenstandes nicht aufzuheben, sondern »vielmehr durch deren genaueste Erkenntnis als Hülle erst zur wahren Anschauung des Schönen sich zu erheben« (ebd.). Wenn der Schein also nicht etwas die Schönheit Eröffnendes, sondern ein sie Verschleiernendes ist, dann, so folgert das Sonett, entzieht sich die Schönheit der Wahrnehmung als etwas, von dem der Schein gleichsam abprallt, je mehr er sich der Schönheit angleichen will:

Sie [die Schönheit] gleicht nicht Lebenden in ihrer Dauer
Kein Lebender nimmt sie im Letzten wahr
An ihr bleibt Schein wie Tau und Wind im Haar
Je näher nahgerückt je ungenauer (GS VII.1, 53)

Deshalb bleiben die im ersten Quartett genannten Sprachen, also die des Betrachters und die der Schönheit selbst, dem ästhetisch-erotischen Objekt unangemessen:

Sie steht wie Helena im Dämmerlicht
Der beiden Welten Sprache taugt ihr nicht
Es sei denn blendend ihr Geflecht zu trennen (GS VII.1, 53)

Aus dieser allgemeinen Nichtsprachlichkeit des Schönen allerdings steigt die besondere Schönheit des Freundes als etwas unvergleichlich Anderes hervor. Diese Differenz zwischen abstrakter und individueller, an den Leib des Verstorbenen gebundener Schönheit besteht darin, dass letztere gerade durch den Tod

des Leibes zu sich selbst kommt und durch diese Apotheose erst ihre eigene Selbstartikulation erreicht. Ganz im Sinne von Benjamins Bestimmung des Namens, der als »innerste|l Wesen der Sprache selbst« dasjenige ist, »in dem die Sprache selbst und absolut sich mitteilt« (GS II.1, 144), heißt es abschließend:

Doch war es deiner Schönheit nicht gegeben
Als offner Tod aus deinem Jugendleben
Zu wachsen und sich selber zu benennen? (GS VII.1, 53)

Wird hier der Verstorbene zur Vergeistigung einer idealen, außerhalb der ungenügenden Kunstsprache des Überlebenden angesiedelten Schönheit stilisiert, so verlagert Sonett [29] diese ästhetische Mythologisierung ins Heilsgeschichtliche-Religiöse. Dies ist im Sinne der Schönheits-Theorie des *Wahlverwandschaften*-Aufsatzes durchaus folgerichtig, denn dort schließt Benjamin aus dem Verhülltsein des Schönen, dass man »zur Anschauung des Schönen als Geheimnis« gelangen müsse. Dieses Geheimnis des Kunstschönen aber verweist für Benjamin auf dessen religiösen Grund: »Weil nur das Schöne und außer ihm nichts verhüllend und verhüllt wesentlich zu sein vermag, liegt im Geheimnis der göttliche Seinsgrund der Schönheit« (GS I.1, 195).²¹ Während die melancholisch erstarrte Trauerlandschaft in Sonett [7] keine Erlösungshoffnung zulässt, obwohl diese in der »Lehre« des Verstorbenen bereits angelegt ist, transfiguriert Sonett [29] die erotisch besetzte Schönheit des Verstorbenen im Prozess der trauernden Erinnerung explizit zu einer göttlichen Erlösungsmacht:

Du Schlummernder doch Leuchte des Erwachens
Trauriger du doch der Betrübten Tröster
Verstummt dennoch Jubelruf Verlöster
Weinender du heilender Gott des Lachens (GS VII.1, 41)

Die Verlagerung vom Bereich der Ästhetik ins Reich des Religiösen wird explizit ausgesprochen: »Bote der Schönheit du in Not entblößter // Engel des Friedens den das Schwert zerschnitten«. Gleichsam als ein Echo der berühmten Anfangsgnome aus Hölderlins *Patmos*-Hymne (»Wo aber Gefahr ist, wächst / Das Rettende auch«²²) heißt es bei Benjamin: »Retter der winkt aus der Vernichtung Mitten«. Auch ähnelt dieser Sinnspruch Benjamins Charakterisierung des Dichters in dem Heinle gewidmeten Aufsatz *Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin: ›Dichtermut‹ - ›Blödigkeit‹* (GS II.1, 105–126): »Mut ist das Lebensgefühl des Menschen, der sich der Gefahr preisgibt, dadurch sie in seinem Tode zur Gefahr der Welt erweitert und überwindet zugleich« (GS II.1, 123). Letztlich gilt auch für die Sonette, was Benjamin über das »Gedichtete«, also die »fundamentale ästhetische Einheit von Form und Stoff« (GS II.1, 106), sagt: »Die Umwandlung

der Zweiheit von Tod und Dichter in die Einheit einer toten dichterischen Welt, »mit Gefahr gesättigt«, ist die Beziehung, in der das Gedichtete der beiden [Hölderlinschen] Gedichte steht« (GS II.1, 124).

Neben dieser erlösenden Aufhebung des toten Dichters in seine poetische Welt zeichnen sich hier auch komplizierte Beziehungen Benjamins zu Stefan Georges poetisch-erotisch inspirierter Vergottung des Leibes des als Maximin verklärten jungen Dichters Maximilian Kronberger ab, der als Sechzehnjähriger an Meningitis starb.²³ Zwar widersteht Benjamin, wie Görling es formuliert, der von George vorgeführten Versuchung, den Tod des Geliebten »gewissermaßen in einem Selbstschöpfungsmythos als Opfer zu stilisieren, das in die Unsterblichkeit des Kunstwerkes transformiert wird.«²⁴ Nicht zustimmen aber kann man Rolf Tiedemanns Formulierung, bei Benjamin werde der Tote »weder als Leib vergottet noch als Gott verleibt.«²⁵ In einem ekstatisch-hymnischen Beschwörungsanruf, der die George'sche Mythisierung zwar auslöschen will, sie aber in vieler Hinsicht noch übertrifft,²⁶ erscheint der Freund in seiner heilsgeschichtlichen Apotheose als Inkarnation einer dialektischen Denkfigur, bei der gerade dem Scheitern und Zerstörten des Lebenden eine rettende Antithese eingeschrieben ist.²⁷ Diese Dialektik antizipiert Benjamins spätere materialistisch-messianische Geschichtstheologie: »Die Vergangenheit führt einen heimlichen Index mit, durch den sie auf die Erlösung verwiesen wird«, heißt es in *Über den Begriff der Geschichte* (GS I.2, 691–704), denn jedem Geschlecht ist »eine schwache messianische Kraft mitgegeben, an welche die Vergangenheit Anspruch hat« (GS I.2, 693f.). In dem Sonett freilich ist diese messianische Erlösungshoffnung aus dem jüdischen Vokabular in das christliche (»Heiland«) übersetzt und zudem von der Vergangenheit direkt in die Gegenwart verlagert. In den geschichtsphilosophischen Thesen »fällt erst der erlösten Menschheit ihre Vergangenheit voll auf zu« (GS I.2, 694); den Juden wurde laut Benjamin »die Zukunft [...] darum [...] nicht zur homogenen und leeren Zeit«, weil »in ihr [...] jede Sekunde die kleine Pforte« war, »durch die der Messias treten konnte« (GS I.2, 704). Dagegen hofft das Sonett schon hier und jetzt, nicht erst am Ende aller Tage, die Möglichkeit oder Verheißung einer Erlösungstat des Angebeteten zu erfahren.²⁸ Unmissverständlich wird der Verstorbene als endzeitlicher Nachfahr archaischer Gottheiten gefeiert, der einer schuldbeladenen Gegenwart die Gnadenbotschaft zu bringen verspricht:

Beter vertrieben von der tauben Schwelle
Ergreister Götter Bringer neuer Huld
Sei Heiland du und Löser unsrer Schuld. (GS VII.1, 42)

Radikaler als alle anderen Heinle zugesprochenen Eigenschaften unterstreicht diese heilsgeschichtliche Apotheose, dass sowohl der Verstorbene als auch die trauernde Erinnerung des Dichters – also das dargestellte Objekt wie auch der

Repräsentationsdiskurs und das lyrische Subjekt selbst – durchgehend an den intermedialen Rändern, Überlappungen und Gattungsschwellen von Schrift, Bild und Musik angesiedelt sind und diese Übergänge stets transzendieren. Verweisen Benjamins Sonette deshalb immer wieder auf seine theoretisch-kritischen Schriften, so lassen sie sich doch nicht bruchlos mit seinen späteren Texten vermitteln. Wenig scheinen sie gemeinsam zu haben mit dem historisch-materialistischem Duktus des *Kunstwerk-Aufsatzes*, den Baudelaire-Arbeiten, des *Passagen-Werks* und anderen, kanonisch gewordenen Arbeiten, die noch immer einseitig das gängige Bild des Autors prägen. Haben diese Werke nachhaltig Benjamins zentrale Stellung in den gegenwärtigen Kulturwissenschaften gefestigt, so könnten die Sonette mit ihrer intermedialen Reflexion auf Verschriftung, Visualität und der Nichtrepräsentierbarkeit von Musik das kritische Methodenbewusstsein aber gerade wieder zurücklenken auf Benjamins sprachmetaphysische, dichtungstheoretische und ästhetische Ursprünge. Deren Postulate, Kategorien und Interpretationsstrategien sind aus der Perspektive der Hochmoderne und der Avantgarde weitgehend dem klassisch-romantischen Kunstverständnis verpflichtet. Deshalb lassen sie sich zwar nicht mehr unmittelbar aus ihrem einstigen Entstehungskontext heraus in die Paradigmen heutiger Literaturwissenschaft transponieren, könnten ihr aber eben aus diesem unzeitgemäßen Abstand heraus vielleicht neue Anstöße zur selbstreflexiven Kritik und Revision ihrer eigenen Voraussetzungen, Ziele und Vorgehensweisen geben. Wie so oft also liegt gerade in Benjamins radikaler Inkommensurabilität, in der Differenz und Verweigerungsattitüde seiner Texte, die Chance seiner unerwarteten und unvorhersehbaren Aktualität.

Anmerkungen

- 1 Benjamins Werke werden zitiert nach: *Gesammelte Werke*, hg. von Rolf Tiedemann und Gerhard Schweppenhäuser, Frankfurt/Main 1991. Im Text angezeigt als *GS* mit Band-/Teilbandnummer und Seitenzahl.
- 2 Genannt seien: Bernhild Boie, *Dichtung als Ritual der Erlösung. Zu den wiedergefundenen Sonetten von Walter Benjamin*, in: *Akzente*, 31(1984)1, 23–39 und Reinhold Görling, *Die Sonette an Heinle*, in: *Benjamin-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, hg. von Burkhardt Lindner unter Mitarbeit von Thomas Küpper und Timo Skrandies, Stuttgart-Weimar 2006, 585–591.
- 3 Die genauere Datierung erscheint problematisch; vgl. den kritischen Bericht in *GS* VII.2, 573f.
- 4 Vgl. *GS* VII.2, 525f. und 568–582. Dort auch weitere Details zur Entstehungsgeschichte der Sonette. Zu geschichtlich-biographischem Hintergrund und Entstehung vgl. Rolf Tiedemanns *Nachwort* und den *Anhang* in seiner Separat-Edition: Walter Benjamin, *Sonette*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main 1986, 85–96 und 97–126. Vgl. auch Görling, *Die Sonette an Heinle*, 585f.

- 5 Zur fehlenden Interpunktion vgl. auch *GS* VII.2, 577.
- 6 Rolf Tiedemann charakterisiert in seiner Separat-Edition der Benjamin'schen *Sonette* den Stil dieser Gedichte als einen, der – in Nachfolge der »harten Fügung« Hölderlins (Norbert von Hellingrath) – darauf zielt, »den Dingen Gerechtigkeit widerfahren zu lassen; nicht Konkretes zuzurichten zum bloßen Exempel für den abstrakten Begriff; die subordinierende Sprache durch eine koordinierende zu ersetzen, in der alles gleiches Recht zu beanspruchen hätte« (ebd., *Nachwort*, 92).
- 7 Zutreffend meint Boie in *Dichtung als Ritual der Erlösung*, dass sich die Sonette und die theoretischen Schriften Benjamins oft gegenseitig illuminieren, wenn auch mit deutlichen Verschiebungen und Umänderungen (23f.).
- 8 Görling, *Die Sonette an Heinle*, 586.
- 9 Brief Benjamins an Carla Seligson vom 17. November 1913; in: *Gesammelte Briefe in 6 Bänden*, hg. von Christoph Gödde und Henri Lonitz, Frankfurt/Main 1995–2000, Band 1, 181. Diese kryptische Bemerkung bezieht sich unmittelbar auf einen politisch-ideologischen Konflikt zwischen Heinle und Benjamin nach einem Vortrag des letzteren auf einem Autorenabend der Zeitschrift *Die Aktion*, scheint über diesen Anlass hinaus aber auch auf die poetische Darstellung Heinles in den späteren Sonetten zuzutreffen. Vgl. *GS* II.3, 870–872. Dort auch viele Dokumente und biographische Einzelheiten zur Beziehung Benjamins zu Heinle und ihrem Engagement in der Jugendbewegung und Freien Studentenschaft (*GS* II.3, 852–888). Auch in der *Berliner Chronik* widmet Benjamin der Freundschaft zu Heinle einige Seiten seiner auf der Topographie Berlins begründeten Erinnerung (*GS* VI, 475–480).
- 10 Görling, *Die Sonette an Heinle*, 588.
- 11 Klaus Garber, *Walter Benjamin als Lyriker. Zur Veröffentlichung seiner Sonette*, in: ders., *Zum Bilde Walter Benjamins: Studien – Porträts – Kritiken*, München 1992, 93.
- 12 Vgl. Friedrich Hölderlin, *Patmos. Dem Landgrafen von Homburg*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Vierter Band, besorgt durch Norbert von Hellingrath, *Gedichte 1800–1806*, 3. Aufl., Berlin 1943, 199–207, hier 204. Mit Ausnahme von Zeile 1, »alsdann« (bei Hellingrath: »alsdenn«), zitiert Benjamin diese Fassung des Gedichts im Wortlaut Hellingraths, aber mit modernisierender Schreibweise und Interpunktion. Vgl. den *Kritischen Bericht*, wo offen gelassen wird, ob diese Änderungen Benjamins eigene Redaktion darstellen oder einer anderen Hölderlin-Ausgabe entnommen sind (*GS* VII.2, 577f.). Auch Garbers Interpretation geht von diesem Hölderlin-Zitat aus; vgl. Garber, *Walter Benjamin als Lyriker*, 94f.
- 13 Vgl. auch Boie, *Dichtung als Ritual der Erlösung*, 24.
- 14 Mehr zur Form des Benjamin'schen Sonetts bietet Boie, *Dichtung als Ritual der Erlösung*, 35–39.
- 15 Görling, *Die Sonette an Heinle*, 587. Görling spricht sogar davon, dass hier die »Entbindung aus der Tätigkeit, ja man könnte sagen, aus dem Amt des Andenkens eine Erfüllung der Liebe« sei (ebd.).
- 16 *GS* I.1, 203–430, besonders 336–365. Vgl. zum Folgenden: Burkhardt Lindner, *Allegorie*, in: *Benjamins Begriffe*, hg. von Michael Opitz und Erdmut Wizisla, Band 1, Frankfurt/Main 2000, 50–94, besonders 53–69; Bettine Menke, *Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen*. Bielefeld 2010,

- besonders 176–195; und Suk Won Lim, *Die Allegorie ist die Armatur der Moderne. Zum Wechselverhältnis von Allegoriebegriff und Medientheorie bei Walter Benjamin*, Würzburg 2011, 59–69.
- 17 *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, in: *GS* II.1, 140–157.
 - 18 Zur »Anstrengung, sich im Bilde dem Bildlosen zu nähern« und ihrer Beziehung zur Namensprache, in der »Zeichen und Bedeutung« zusammenfallen, vgl. Boie, *Dichtung als Ritual der Erlösung*, 32–35, hier 33. Obwohl Tiedemann betont, dass für Benjamin »Idler Dichter [...] kein adamitischer Namengeber« sei, meint er dennoch, dass die Sonette sich an der autonomen Namensprache orientieren, die »nicht länger Zeichen eines von ihr Geschiedenen« sei. Benjamins Ideal, so Tiedemann, ist das »einer reinen, absoluten Sprache«, in der der Name »Begriff eines Einzelnen, Unwiederholbaren« ist (*Nachwort*, 93).
 - 19 *Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages*, in: *GS* II.2, 409–438. Vgl. Bernd Müller, »Denn es ist noch nichts geschehen.« *Walter Benjamins Kafka-Deutung*, Köln–Weimar–Wien 1996, besonders 185–204.
 - 20 Görling, *Die Sonette an Heinle*, 590.
 - 21 Zum Schönheitsbegriff des Wahlverwandtschaften-Aufsatzes im Kontext von Benjamins theologischem Denken vgl. Andreas Pangritz, *Theologie*, in: *Benjamins Begriffe*, hg. von Michael Opitz und Erdmut Wizisla, Bd. 2, Frankfurt/Main 2000, 774–825, hier 778–781.
 - 22 Hölderlin, *Sämtliche Werke*, Vierter Band, besorgt durch Norbert von Hellingrath, *Gedichte 1800–1806*, 199.
 - 23 Zu Benjamins fasziniert-distanzierter Beziehung zu George vgl. Geret Luhr, *Diese unzeitgemäße und undankbare Aufgabe: eine ›Rettung‹ Georges. Zur Bedeutung Stefan Georges für das Werk von Walter Benjamin*, in: *George-Jahrbuch*, 2 (1998), 85–106.
 - 24 Görling, *Die Sonette an Heinle*, 589.
 - 25 Tiedemann, *Nachwort*, in: Walter Benjamin, *Sonette*, 94. Er gesteht freilich zu, dass Benjamins Anrede des Toten als Gott, Heiland, Herr und Held noch Georges Geist atmet (ebd.).
 - 26 Dies als Modifizierung der Meinung Tiedemanns, der zwar einräumt, dass Georges Mythisierung des Toten auch noch auf Benjamins Versen lastet, aber meint, dass »Benjamin gerade den Bereich des Mythischen als einen des blinden Zwanges verlassen« wollte (Tiedemann, *Nachwort*, in: Benjamin, *Sonette*, 94).
 - 27 Vgl. zu diesem antithetischen »Zusammenfallen der Gegensätze« Boie, *Dichtung als Ritual der Erlösung*, 26f.
 - 28 Vgl. auch Boie, *Dichtung als Ritual der Erlösung*, 29–31, zum Verhältnis zwischen messianischer Zukunft, Gewalt und Heilsgeschehen in der Gestalt des Toten.

Ulrich Merkel

Vom »Ich« und dem »Man« oder Die zeitlose Aktualität des Romans

*Betrachtungen zu zwei Romanen von Pierre Mertens: »Les bons offices« und
»Les éblouissements«*

Im Jahre 1986 feierten die Leser deutschsprachiger Literatur den hundertsten Geburtstag des Dichters Gottfried Benn. 1987 erschien in den Éditions du Seuil (Paris) ein Roman des in den deutschsprachigen Ländern zu Unrecht kaum bekannten belgischen Romanciers und Essayisten Pierre Mertens, *Les éblouissements*,¹ sein Thema: Gottfried Benn. Ein Zusammenhang? Sicher aber trug das neu erwachte Interesse an Gottfried Benn dazu bei, dass schon zwei Jahre später ein deutscher Verlag eine Übersetzung herausbrachte, unter dem etwas ungenauen Titel *Der Geblendete*.² Lyrik ist kaum übersetzbar. So basiert die französische Rezeption des deutschen Dichters, ungeachtet der bereits 1972 bei Gallimard erschienenen verdienstvollen Übersetzung der Gedichte durch Pierre Garnier, im Wesentlichen auf der Kenntnis seiner Essays – und dem Interesse an Benns politischem Sündenfall zu Beginn des Dritten Reiches. So geht es auch in Mertens' Roman um den »Fall Gottfried Benn«, dennoch handelt es sich, wie uns der Klappentext der deutschen Ausgabe versichert, »nicht um eine Biographie und auch nicht um einen historischen Roman. [...] Zwischen der Geschichte und einer Geschichte, zwischen dem biographischen Faktum und der Fiktion sucht Pierre Mertens die imaginäre Mitte, es geht um die *Erzählung* eines Lebens.« Zwischen 1974, dem Erscheinungsjahr des Romans *Les bons offices*,³ und 1987 (und danach) sind eine ganze Reihe anderer Romane des Autors erschienen.⁴ Warum soll vor allem *Les bons offices* in die Betrachtung mit einbezogen werden? Auf die Frage, welchen seiner Romane man vor allen anderen lesen sollte, um einen Zugang zu seinen Büchern zu bekommen, nennt der Autor ohne Zögern *Les bons offices*; vielleicht, weil die fiktive Hauptperson Paul Sancho, halb Sancho, halb Quichotte, in der Rolle eines politischen Mittlers an eine wichtige Phase seines eigenen Lebens erinnert? Ein »Monsieur bons offices« ist umgangssprachlich ein »Vermittler«, der Begriff »Gute Dienste« (lat. *bona officia*) gehört zudem in den Bereich des Völkerrechts und der internationalen Beziehungen. In der Tat hat sich Pierre Mertens nach dem Jurastudium für »Amnesty International« und die »Liga zur Verteidigung der Menschenrechte« aktiv in Südamerika, Afrika und im Vorderen Orient engagiert. Dies mag auch Régis Debray, ehemals Freund und Berater von Salvador Allende und in den 80er Jahren zum Beraterkreis von François

Mitterrand gehörend, dazu bewogen haben, zur zweiten Auflage des Buches 2001 ein Vorwort zu schreiben. Es trägt den Titel *Pierre Mertens oder der Zerfall von Geschichte*.⁵ Interessant ist darin weniger der vermeintliche Kontrast von Mertens' Roman zu den »vorsintflutlichen«⁶ Denkern bzw. Romanciers wie Karl Marx und Marcel Proust, deren Suche nach Sinn und Kohärenz eines Ichs doch irgendwann ein Ziel zu erreichen scheint, als das, was er zum Buch selbst zu sagen hat: Der Tod Hegels sei darin zum Roman geworden.⁷ »Wenn man sich einmal entschieden hat, seine Überzeugungen und seine Masken in der Garderobe zu lassen, wird man in einer totalen Nacktheit zu nichts zergehen.«⁸ In der Tat kann sich ein »Vermittler« nicht leisten, »Ich« zu sagen, denn er unterstreicht damit seine Andersheit, was in der Vermittlung beispielsweise zwischen Israel und Palästina gegenüber dem jeweiligen Partner unerwünschte Wirkungen hätte. Was Paul Sanchotte, des Autors fiktivem »alter ego« also bleibt, ist das Zuhause mit seiner Frau Roxane und den Kindern, Ankerplatz und einziger Garant seines gefährdeten Ichs. Bereits im ersten Kapitel, überschrieben als *Prolog in Einzelteilen*, scheint Roxane ihn auf die Gefährdung hinzuweisen, indem sie ihn in einem Brief als »Cher Bons-Offices«⁹ anredet; und ebendieses Kapitel beginnt mit einem Brief »Paul Sanchotte an Leila Khader«, jene geheimnisvolle Frau, die – real und metaphorisch »ohne festen Wohnsitz« – ihm zum Verhängnis werden wird. Der Brief endet mit dem Satz: »Versuche meine Spur im Sand zu lesen, Leilamour.«¹⁰ Und die folgenden Kapitel sind dann, dem Vorwort entsprechend, »Einzelteile« seines Lebens, des Lebens eines *Mannes ohne Eigenschaften*, im immer gegenwärtigen Nebeneinander von Vergangenheit und Gegenwart, bis zum Ende im Sand der Wüste, unweit der Sphinx von Gizeh. Welch ein Thema – hilfreich nicht nur zur Betrachtung von Pierre Mertens' Romanen, sondern auch zum Verständnis des Romans als einer spezifisch europäischen Literaturgattung!

Geschichte und Geschichten: Warum der Roman keine Geschichte kennt. – Der französische Literaturkritiker Guy Scarpetta sieht Mertens in seinem Buch *L'âge d'or du roman*¹¹ in der noblen Gesellschaft von Salman Rushdie, Philip Roth, Milan Kundera, Claude Simon, Carlos Fuentes und anderen. Die genannten Autoren, gleichsam als Höhepunkt einer »Geschichte des Romans«, einem »Goldenen Zeitalter des Romans« zuzuordnen, erscheint jedoch fragwürdig. Gab es nicht auch andere »Goldene Zeitalter«, wie zum Beispiel schon im 17. Jahrhundert, in dem die zwei ersten großen Romane der europäischen Moderne erschienen, Cervantes' *Don Quijote* (1605/15) und Grimmelshausens *Simplicius Simplicissimus* (1669)? Der Begriff »Literaturgeschichte« selbst erscheint uns fragwürdig, denn er suggeriert eine Linearität zeitlicher Entwicklung, welche schon den genannten Romanen des 17. Jahrhunderts fremd ist.¹² Selbst die im 19. Jahrhundert entstandene Geschichtswissenschaft hat schon seit einigen Jahrzehnten ihren »linguistic turn« erlebt: Anstatt aus einer vorausgesetzten Linearität der Fakten Ergebnisse

zu destillieren, lernt sie mit dem Zufall (Kontingenz) und der Simultaneität dieser Fakten umzugehen und statt Geschichte zu schreiben, »Geschichten« zu erzählen. Und so sind es allein diese »Geschichten«, die letztlich in der Lage sind, »die Paradoxa und Mehrdeutigkeiten zu erkunden«,¹³ die menschliches Leben ausmachen und die der Roman zu erzählen weiß, nicht aber die traditionelle Geschichtswissenschaft oder eine »Objektivität« anstrebende Biographie. »Indem er sich erzählte, würde er das Gegenteil eines Bildungsromans schreiben wollen«, sagt in *Der Geblendete* der fiktive Gottfried Benn über sein »alter ego« Rönne, »denn was er über seine Beziehung zum Universum gelernt hatte, muß er wieder und wieder lernen. *Sein* Roman ist nicht romanesk, seine Geschichte ist nicht geschichtlich. [...] eine Wolke nicht prosaischer Prosa, durch die er sich in aller Freiheit bewegen würde.«¹⁴ Sind die genannten Romane »aktuell«? In der Tat ist einem historisierenden Begriff das Wort »Aktualität« vorzuziehen: im Sinne von etwas, das mich *hic et nunc* berührt und anregt und die Vergangenheit einschließt: Wenn ich mich an eine Person oder eine Sache erinnere, vollzieht sich dieses Erinnern in der Gegenwart, in der ich mir das Vergangene »ver-gegenwärtige« und im selben Moment neu »er-finde« – und dies hat nichts zu tun mit zeitlicher Linearität. Mit großer Selbstverständlichkeit stellt Pierre Mertens in *Les bons offices* die Geschichte des Gilles de Rais (15. Jahrhundert) neben ein Ereignis aus dem 20. Jahrhundert.¹⁵ Und auf einigen Seiten des Buches gewinnt der Eindruck einer Sinnlosigkeit von »Geschichte« die angsteinflößende Intensität eines Bildes von Hieronymus Bosch: »Die Geschichte hatte gewonnen. Geschichte, widerwärtige intrigante Megäre, Zerstörerin menschlicher Beziehungen, Geschichte, zahnloses menschenfressendes Ungeheuer, Schlangenbeschwörerin, Feuerschluckerin.«¹⁶ Und in den Archiven der Genfer »Organisation« – sie erinnern uns an das Halbdunkel von Kafkas *Schloß* – sah Paul Sanchotte »das hinkende Monster auf sich zukommen, das ihm die tägliche Opfergabe vermischter Nachrichten darbrachte. Der übel riechende Atem, der ihm ins Gesicht wehte, er glaubte ihn diesmal zu kennen und sich nicht zu täuschen: war es nicht, ganz einfach, der von Geschichte?«¹⁷ Geschichte, deren Fetzen und deren chaotische und angsteinflößende Bilder in beliebigen Momenten auftauchen: Sie erinnert uns an eine zweifelhafte Hypothese von Descartes. »Cogito ergo sum«: Bin wirklich *ich* es, der da denkt – oder sind es vielmehr die Gedanken, die *mich* denken, und dies in durchaus ungeordneter und einander überlagernder Weise? Diese seinerzeit Aufsehen erregenden Beobachtungen von Nietzsche und Lichtenberg sind mittlerweile längst von den Kognitionswissenschaften bestätigt worden. Gedanken, Bilder: beispielsweise tauchen sie auf, wenn ich, wie in Marcel Prousts *Suche nach der verlorenen Zeit*, eine Madeleine esse. Und weil ich nun meine Identität nicht mehr auf die Weise Descartes' finden und festigen kann, bleibt mir nur übrig, die mich in beliebigen Augenblicken – *hic et nunc* – bedrängenden Gedanken und Bilder zu ordnen – indem ich schreibe, indem ich lese. Und wenn es einem Autor gelingt,

das rechte Maß an »Kon-zentration« seiner Gedanken und Bilder zu finden, ihre Kontingenz und ihre Simultaneität zu respektieren, dann mag ein Roman zeitlose Aktualität gewinnen, und es ist nicht mehr wichtig, ob sich sein Erzählen um ein mehrdeutiges Ich während des Dreißigjährigen Krieges oder um einen deutschen Dichter in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entfaltet, wie in *Der Geblendete*. Ein Roman vermag uns aktuell zu berühren und zu interessieren, aber er bleibt Fiktion. Den fiktiven Gottfried Benn in Mertens' Roman aber hat es wirklich gegeben. Wenn es, wie wir feststellten, im Unterschied zur Geschichtswissenschaft der Fiktion des Romans gelingt, »die Paradoxa und Mehrdeutigkeiten zu erkunden«, die menschliches Leben ausmachen, inwieweit erreicht der fiktive Gottfried Benn die Realität dessen, der einmal wirklich gelebt hat? »Dieses erschreckende Geheimnis: die Realität existiert vielleicht nicht, [...] Über die Welt und über uns sagt der eine immer die Wahrheit, und der andere lügt immer. [...] Der König, der in jedem von uns über die Welt zu herrschen glaubt, ist tot, es lebe der König! Wir brauchen nur noch die leere Rüstung anzulegen. Verschwunden das Subjekt, das in uns war.«¹⁸ Was ist das also, die Realität einer Person? Notwendigerweise beschreibt Pierre Mertens *seinen* Gottfried Benn; er unterscheidet sich von *meinem* und dieser wiederum von demjenigen, von dem ich vor vierzig Jahren meinen Studenten erzählte. Gibt es das überhaupt, die Wahrheit einer Person, wenn selbst meine eigene Wahrnehmungsperspektive sich als instabil erweist und sich je nach Augenblick und Umständen verändert? »Wahrheit ist somit nicht etwas, was da wäre und das aufzufinden, zu entdecken wäre – sondern etwas, *das zu schaffen ist* und das den Namen für einen *Prozess* abgibt, [...]: Wahrheit hineinlegen, als ein *processus in infinitum*, *ein aktives Bestimmen*, nicht ein Bewusstwerden von etwas, das »an sich« fest und bestimmt wäre.«¹⁹ So sieht es Friedrich Nietzsche. Geschichten beschreiben folglich nicht *die* Realität, sondern »Realitäten«. Sicher – die Rolle des Romans ist Mimesis, und das ist Abbildung der Welt aus Sprache; dies jedoch als künstlerische Schöpfung und indem administrative Sprache und die Sprache der Zeitungen vermieden wird, denn es wäre dies eine tote Sprache, ohne »Fenster ins Offene.«²⁰ »Um Rönnes Odyssee zu erzählen, wäre es zweifellos angebracht gewesen, sich wieder in die vergessenen Außenbezirke der Sprache zu begeben, sich im Uneingestehbaren festzusetzen, auf die Wörter der Zeitungen [...] zu verzichten. Es wäre wichtig gewesen, die Adjektive zu opfern ...«²¹ Und was nun den »Fall Gottfried Benn« betrifft? *Der Geblendete* ist das Buch eines Verfechters der Gerechtigkeit, der unfähig ist zu richten – und deswegen einen Roman schreibt.

»*Menschen ohne Eigenschaften*«; *Bezüge zu anderen Romanen*. – Guy Scarpetta erwähnt in seinem Buch *L'âge d'or du roman* im Zusammenhang mit dem Werk von Pierre Mertens die Romane von Juri Tynjanow, Claude Simon, von Mario Vargas Llosa und anderen. Anstatt Bezüge nur in unserer Epoche zu suchen, lohnt es sich indessen, den Blick um dreihundert Jahre zurück auf den ersten großen

Roman der deutschsprachigen Moderne zu richten, Grimmelshausens *Simplicius Simplicissimus* (1669): eine andere Autofiktion mit dem erklärten Ziel eines »nosce te ipsum«. ²² Weil sich ein »Ich« grundsätzlich nur in seinem historischen und sozialen Umfeld bilden kann, erlaubt die fehlende Stabilität dieses Umfelds im allgegenwärtigen Chaos des Dreißigjährigen Krieges die Illusion einer kohärenten Identität nur in Momenten. Und je nach Besonderheit dieser Momente und jeweiligen Situation ändert Simplicius Simplicissimus seinen Namen und seine soziale Rolle. Diese Erkenntnis ist nicht neu: Das Wort »Person« kommt vom lateinischen »persona«, und dies heißt »Maske«. Unser Leben – ist es nicht nur ein Spiel der Masken, in jedem Augenblick definiert durch den sozialen Kontext? Der lateinische Name Simplicius bedeutet »der Einfache«, der Superlativ Simplicissimus ist demnach der Name eines »Einfachen, der einfacher nicht mehr sein kann«, das aber ist ein »Nicht-Name«, der Name eines Namenlosen. Dieser kann, je nach bedingender Situation, einen anderen Namen, eine andere Identität annehmen: Simplicius Simplicissimus ist somit ein »Mann ohne Eigenschaften«, der erste in der deutschsprachigen Literatur. Als solcher entspricht er dem Adam der Genesis, vor seiner Trennung in Mann und Frau. In Carlos Fuentes' Roman *Terra Nostra* (1975) präsentiert sich nach siegreicher Schlacht dem in der Kirche knienden König Felipe eine geheimnisvolle Figur unter dem Namen »Adan« (Adan=Nada=Nichts); ²³ im gleichen Roman ist Cervantes ein »alter ego« des Autors Carlos Fuentes. Und wieder denken wir an Paul Sanchotte in *Les bons offices*; Sanchotte, jene konfliktsche und zugleich ergänzende Verbindung von Wirklichkeitssinn und Möglichkeitssinn, wie sie auch Musil im *Mann ohne Eigenschaften* fordert: von Sancho Pansa und dem Don Quichotte, der zwischen den Worten und den Dingen herumirrt. In Mertens' Roman kann sich der Mittler (médiateur) Sanchotte nicht leisten, einer Ideologie zu folgen und eine eigene Meinung zu haben: Auch er ist ein »Mann ohne Eigenschaften«, dessen Lebensfähigkeit (Identität) alleine noch von der ihn definierenden und schützenden Familie und seiner Wohnung in der »Avenue Mercator« abhängen; werden ihm diese genommen, endet er im Nichts (im Sand der Sahara). Und so bildet sich auch die Identität des Autors, seines *alter ego*, allein noch im Erzählen, in der schützenden Formung durch Sprache ²⁴ – einem »lifelong writing«, einem (wie Nietzsche sagt) »processus in infinitum« – denn das Spiel der Masken dauert, bis der Spieler (der Autor) verschwindet. Und die Bezüge im Sinne einer Intertextualität? Insbesondere in *Les bons offices*, aber auch in *Der Geblendete*, erinnert so manche Textstelle an Kafka, an *Das Schloß* und *Der Prozess*. ²⁵ Gottfried Benn im Roman *Der Geblendete* – war er »schuldig«? Der Roman spricht, analog zu K im *Prozess*, von seiner »Scham«; aber hier wie dort wird keine präzise Antwort gegeben. Und die »Organisation« in *Les bons offices* erinnert uns an *Das Schloß*; ist sie es, die über eine »zweite Chance« entscheidet? Wir erinnern uns, außerdem, an die »Turmgesellschaft«, welche in Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* eine geheimnisvolle (schicksalsbestimmende?) Rolle

spielt. Und schließlich an Uwe Tellkamps Roman *Der Turm* (2008), in dem der Turm zur grandiosen und angsteinflößenden Metapher wird – für die Allmacht des Staates und der STASI, welche in der Tat über Schicksale bestimmen. Und auch in Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften* waltet ein eigentümlicher »Mittler«, im Unterschied zu *Les bons offices* nicht als »Hauptperson«, jedoch ähnlich ineffizient wie Paul Sanchotte, so scheint es. Doch gibt es neben Kafkas Romanen noch ein anderes Buch, das für Pierre Mertens von besonderer Bedeutung war und ist und das er immer wieder erwähnt: Es ist Malcolm Lowrys *Unter dem Vulkan*.²⁶ Auch Régis Debray, in seinem Vorwort zur Neuauflage von *Les bons offices*, entdeckt dort seine Spuren: »Geschichte einer Einsamkeit und der Unmöglichkeit einer Versöhnung – mit der Frau, mit sich selbst, mit der Geschichte – [...] Das gleiche Geflecht von Symbolen, gleiches Gefüge und Parabeln. Der mittlere Osten spielt da die gleiche Rolle wie Mexiko bei Lowry: mehr als nur ein Vorwand, aber weniger als ein absichtsvoller Text.«²⁷ Die Assoziationen sind fast unerschöpflich; doch problematisch und ergiebig vor allem ist das Ich des fiktiven Gottfried Benn in *Der Geblendete*. Seine Instabilität erinnert nicht nur an *Doppelleben* (1950) des historischen Gottfried Benn und die Tatsache, dass er – lebenslänglich – vom Ich eines »fundamentalistischen Vaters« traumatisiert war. In der europäischen Romanliteratur ist, im Großen und Ganzen, ein stabiles Ich inexistent: und dies aus dem einfachen Grund, dass sich der Roman, seit es ihn gibt, schon immer der komplexen Natur des Menschen angenommen hat und versucht hat, seine »paradoxen und mehrdeutigen Zonen«²⁸ auszuleuchten. Es bleibt dann zu fragen, ob ein stabiles und homogenes Ich vielleicht immer nur in den Köpfen europäischer Priester und Philosophen existierte? Ganz sicher – bis zu den Fundamentalismen der Gegenwart – mit weitreichenden Folgen!

»Doppelleben« oder »solitaire-solidaire«²⁹. – Der fiktive Gottfried Benn träumt von einer Form unmittelbarer Wahrnehmung, so wie sie kleine Kinder noch haben, einer Wahrnehmung, die noch nicht durch das Bewusstsein »gebrochen« und wo die vollständige Identifikation des wahrnehmenden Subjekts mit dem Objekt noch möglich ist. In seinem Gedicht *Ikarus* (1912–20), das aus der Betrachtung von Breughels Bild *Landschaft mit dem Sturz des Ikarus* entstanden ist, protestiert er »ungestüm gegen sein eigenes Verhaftetsein in einem ausgeschlossenen Körper und Geist«³⁰ und fleht darum, dass »ihm eine Stunde / des guten frühen Voraugenlichts«³¹ gewährt wird. Und der Anfang des Gedichts beschwört den Mittag, »dass ich hinrinne und, den Arm im Bach, / den Mohn an meine Schläfe ziehe – / [...] enthirne doch / [...] / [...] / mein Auge.«³² Und der »Mohn« verweist uns auf die Droge, Medium des Aufstiegs zu den künstlichen Paradiesen, vor und nach Baudelaire. Doch gibt es auch noch andere Mittel, um das Bewusstsein zu verlieren! Im letzten Kapitel des Romans *Der Geblendete* zitiert Gottfried Benn Margret Boveri: »Mein Fall interessierte sie [...] Sie meinte auch, meine vorübergehende

Verirrung 1933 wäre mir von meiner Rebellion gegen die Ideale der Aufklärung diktiert worden.«³³ Doch bestand diese »Rebellion« im Grunde ja nur im einsamen Leben eines Künstlers, der, dem Chaos seiner Gedanken und Träume ausgesetzt, kontinuierlich nach einer Form für sein lyrisches Ich suchte; einer Form, um es mitteilen und ihm dennoch seine Freiheit lassen zu können. Ist es die nämliche Freiheit, die in *Les bons offices* Paul Sanchotte in einer leeren Wohnung mit dem »unverbaubaren Blick« erlebt oder erleidet, nach dem Verlust seines Hauses und seiner Familie, das heißt von allem, was ihn bisher beschützt und ihm die Illusion eines kohärenten Ichs vermittelt hatte? Das Schlüsselwort ist »Robinsonade«, »er fand sich ausgesetzt auf einer einsamen Insel.«³⁴ War dies der geeignete Ort, um seine persönliche Sprache zu finden? Sprache ist ein gesellschaftliches Phänomen; sie gehört allen, sie verbindet Menschen untereinander: nur so haben Worte einen Sinn und bilden ihrerseits ein Netz, in dem sich jeder einzelne Mensch geschützt und zu Hause fühlen kann. »Ausgesetzt auf einer einsamen Insel« wird Robinson die Sprache verlieren. Ohne Kommunikation mit anderen Menschen verlieren Worte ihren Sinn, das schützende Netz der Sprache zerreißt. Mit den aus ihrem sprachlichen Netz befreiten, sinnlos gewordenen Wörtern kann Robinson noch eine Zeit lang spielen, wie es Christian Morgenstern unter dem Galgen tat,³⁵ bevor sie – und er – verschwinden. »Sollte es so sein, daß jene, die mit den Worten spielen, sich wehrloser in das Getümmel der Welt stürzen?«³⁶ Kann es das also nicht geben: eine Sprache, die nur *mir* gehört und geeignet ist, ausschließlich *meine* Wahrheit auszudrücken? »Ideally each poet should have his own language, singular to his expressive need; given the social conventionalized nature of human speech, such language can only be silence.«³⁷ »Schweigen« also – nicht umsonst ein wichtiges Motiv europäischer Lyrik!³⁸ So kommt es, dass der Romancier Pierre Mertens und sein Gottfried Benn zu Wanderern zwischen zwei Welten werden, die eigentlich einander ausschließen, jenem »solitaire – solidaire«, welches der Dichter Benn »Doppelleben« nennt. Und Robinson, indem er versucht, ein Maximum an Subjektivität mit einem Maximum an Verstehbarkeit zu verbinden, baut sich damit eine Brücke von seiner Insel zum Festland der Menschen, um sich dort ein Zuhause unter anderen zu schaffen. Der fiktive Gottfried Benn denkt sich »seit einiger Zeit [...] eine Figur aus [...] Die, ebenso wie er, von einem Zweifel an der Realität der Dinge gequält wird und wünschte, sie zu erfassen, als handelte es sich um einen Nebelfleck. Die, wie er, eine Brücke zwischen dem Diskurs der Welt und ihrem eigenen Schweigen schlagen wollte. Selbst dieser Steg werden wollte.«³⁹ Wenn man es doch vergessen könnte, dieses verdammte Ich, das seine Form sucht! In zeitlosen Augenblicken – der Liebe, der Droge oder der »unmittelbaren Wahrnehmung« eines Kunstwerks – mag es gelingen! Inwieweit ist diese Individualität, auf die wir Europäer so stolz sind und von der wir die »Menschenrechte« ableiten, vielleicht nur eine schöne Illusion? »Im Grunde sind wir nur scheinbar wach«, sagt im Kapitel *Der Irrtum* Benn zu seiner Tochter Nele. »Das ist eine Maske. Die List eines

Nichtstuers. In Wahrheit schlafen wir im Stehen. [...] Unsere ärgsten Verbrechen begehen wir manchmal in einer Art tiefer Betäubung.«⁴⁰ Aber die »Welt«, dieses »man«, sind sie nicht allgegenwärtig, vor achtzig Jahren ebenso wie heute, vertreten von einer die Sinne benebelnden Ideologie und/oder der Boulevardpresse? »Jeder ist der Andere und keiner er selbst.« So definiert Heidegger das »man«.⁴¹ Die Inhalte, die Ursachen kollektiven Verschwindens des Ichs in einem »man« sind auswechselbar. Das letzte Kapitel des Romans *Der Geblendete* trägt den Titel *Die letzten Worte*. Dort zitiert der fiktive Gottfried Benn Karl Kraus' berühmten Satz: »Zu Hitler fällt mir nichts ein.« Es ist ebendieses »nichts«, diese Leere, die sich mit den Clichés des Stammtischs und der Massenmedien füllt und bald nach 1932 mit dem »man« der Mehrheit des Volkes. Und zugleich ist es Verführung für den Einsamen (solitaire), als der Gottfried Benn bis gegen Ende der zwanziger Jahre gelebt hat. »Ja, ich habe an der Macht der Intelligenz gezweifelt«, sagt er im Kapitel »Hamburg 1936. Der Irrtum« zu seiner Tochter Nele. »Ich hatte es satt, seit zu langer Zeit gegenüber der Welt recht zu haben.«⁴² Verlockung ist das »solidaire«, jene national-»sozialistische« Solidarität, mit der Hitler nach der verheerenden Wirtschaftskrise dem größten Teil des Volkes, auch der deutschen Arbeiterschaft, neue Hoffnung gab. Im erwähnten Gespräch mit Nele spricht der fiktive Gottfried Benn im gleichen Zusammenhang vom »Gesang der Sirenen in Lederhosen«.⁴³ Und für die Kontinuität eines Ichs, gibt es dafür dann grundsätzlich keine Chance mehr? In *Les bons offices*, als Paul Sanchotte seine ihn definierende Wohnung und seine Familie und damit sein Ich verlieren wird, fragt ihn die verführerische Leila Khader, die sich selbst als »ortlos« bezeichnet: »Und ihr, fragt Leila Khader, ihr, Paul Sanchotte, sagt mir, was ist eure Kontinuität, von der ihr redet, wo ist eure eigene Kontinuität?«⁴⁴ Und wieder ist es Gottfried Benn, diesmal der reale, der uns dazu die Antwort gibt: »Ausdrucks Krisen und Anfälle von Erotik: / das ist der Mensch von heute, / das Innere ein Vakuum, / die Kontinuität der Persönlichkeit / wird gewahrt von den Anzügen, / die bei gutem Stoff zehn Jahre halten.«⁴⁵ Und Paul Sanchotte, bezaubert von Leilas Sirenen gesang, wie 1933/34 Gottfried Benn vom »Gesang der Sirenen in Lederhosen«, wird sich verlieren; und der Autor sucht Rettung, wie sein fiktiver Dichter, in der Formung durch Sprache, um sich in einem »nosce te ipsum« der Romanerzählung zu finden – im »life long writing«.

Der Zweifel oder die Kunst des Romans. – Im Roman scheint es Gewissheiten nicht mehr zu geben. Vom *Don Quijote* heißt es bei Michel Foucault: »Die Schrift und die Dinge ähneln sich nicht mehr. Zwischen ihnen irrt Don Quichotte in seinem Abenteuer.«⁴⁶ Der fiktive Gottfried Benn beglückwünscht Nietzsche, »der ein Don Juan der Erkenntnis sein wollte, dieses »schönen Mittels zum Untergang«. Es war aus mit den in preußische Soße eingelegten kategorischen Imperativen, die nur eine bodenlose Unfähigkeit zu zweifeln zum Ausdruck brachten.«⁴⁷ »Als Gott allmählich den Platz räumte, von dem

aus er das Universum und seine Wertordnung gelenkt, das Gute vom Bösen gesondert und jedem Ding seinen Sinn verliehen hatte, trat Don Quijote aus seinem Haus und konnte die Welt nicht wiedererkennen. Denn in Abwesenheit des Höchsten Richters erschien diese plötzlich in einer furchtbaren Ambiguität; die einzige, göttliche Wahrheit zerfiel in Hunderte von relativen Wahrheiten, an denen die Menschen teilhatten. So entstand die Welt der Neuzeit und mit ihr der Roman, ihr Abbild und Muster.«⁴⁸ So heißt es in Milan Kunderas *Die Kunst des Romans*. Wann – in der Geschichte des christlichen Abendlandes – hat das begonnen? Das Wort »Zweifel« erscheint zum ersten Mal wohl in einem epischen Gedicht des Jahres 1210, im *Parzival* des Wolfram von Eschenbach. Man könnte es als eine »nostalgische Utopie« bezeichnen: noch einmal beschwört es die Einheit von Welt und Gott, symbolisiert im Priesterkönig, dem Beschützer des Grals. Im 13. Jahrhundert, nach dem großen Schisma, ist dies jedoch längst Vergangenheit. Und der Text beginnt: »Ist zwîvel herzen nachgebur / daz muoz der sêle werden sûr.«⁴⁹ Das Wort »Zweifel« enthält die Zahl Zwei, in der ursprünglichen Bedeutung von »gespalten«. Die »einzige, göttliche Wahrheit«, von der Milan Kundera spricht, zerfällt und gibt dem Zweifel Raum. Und für die »Seele« entsteht daraus eine sehr unangenehme Empfindung, welche der Dichter mit »sûr« (sauer) bezeichnet; dürfen wir es dem gleichsetzen, was Seneca »taedium vitae« (Überdruß am Leben) nannte und was später »Melancholie« oder, noch später, »ennui« genannt wird? Und Gottfried Benn, in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, hört nicht auf, von seiner »Müdigkeit« zu sprechen, von seiner Melancholie: »Und außerdem und vor allem: man birgt so viel Melancholie in sich ...«⁵⁰ Im Kapitel *Der Irrtum*, im langen Gespräch mit der Tochter Nele, erklärt der fiktive Gottfried Benn aus dieser psychischen Verfassung seinen politischen »Irrtum«: »Das alles ist gekommen, als ich eine Phase der Lustlosigkeit, beinah Schläfrigkeit durchmachte. Es fehlte mir an Überzeugung. Ich langweilte mich zu Tode. Das war ein gefährlicher Zustand.«⁵¹ Und so kommt es, dass Figuren wie Don Quijote, Simplicissimus, Sanchotte und gewisse Poeten wie Gottfried Benn und andere *zwischen* den Worten und den Dingen herumirren, und ihr Weg hat kein Ende – aber seine Form hat er gefunden – im europäischen Roman.

»Zwischen den Worten und den Dingen«⁵²: auf der Suche nach dem »Schutz der Worte«. – Im modernen Roman wird die Selbstreferenz, das Nachdenken des Schreibens über sich selbst, zum selbstverständlichen Teil des Erzählens, in dem sich der Autor und sein erzählter Erzähler wechselseitig beobachten und kommentieren. Dieser Kommentar betrifft vor allem, und so auch bei Gottfried Benn, Überlegungen zu Sprache und Form. In *Der Geblendete* hat das erste Kapitel gleichsam die Funktion einer Ouvertüre, in welcher – ähnlich einer Wagner-Oper – bereits alle Leit motive der folgenden Kapitel erscheinen. Als

deutscher Gast beim internationalen Dichtertreffen 1952 in Knokke-Le Zoute, wo jeder der Teilnehmer von seinen Verirrungen 1933/34 weiß, fühlt der erzählte Gottfried Benn sich notwendig als Außenseiter, als Einsamer (solitaire) – ein Gemütszustand, der sein ganzes weiteres Leben kennzeichnen wird. Und monologisierend, ähnlich Robinson auf seiner Insel oder Hofmannsthals Lord Chandos oder Mertens' Paul Sanchotte – alle haben sie den ihr Ich sichernden Ort im Netz der Sprache der anderen verloren – sucht er den »Schutz bei den Worten, seinen eigenen Worten.«⁵³ Und vor allem ist es das Substantiv, das sie interessiert, den Dichter und seinen Autor. In europäischen Sprachen ist »Substantiv« als Wort erstmalig im 14. Jahrhundert belegt, abgeleitet vom lateinischen »sub-stare«, »sich darunter befinden«. In der Tat erkennen wir im Substantiv den Versuch einer Definition oder »In-formation«, das heißt den Versuch, einem sich darunter befindenden komplexen Bestand »Form« zu geben.⁵⁴ Und dies verweist uns auf eine zweifache Funktion des Substantivs: Zum einen verstehen wir es als den Versuch, irgendeine komplexe Sache zu definieren, welche im Grunde jedoch komplex, d.h. undefinierbar bleibt; zum anderen wird die versuchte Definition dann zu einer Art »Fenster ins Offene«, zur begrenzten Perspektive in jenes Undefinierbare – eine »Definition« also, welche uns gleichwohl eine gewisse Freiheit der Assoziation erlaubt (und ermöglicht). Das Substantiv »Baum« z. B. lässt uns Raum zu fast unbegrenzten Assoziationen: Blätter, Zweige, Schatten, Früchte, Vögel, Holz, Stammbaum, Leben ... Sagen wir jedoch »der grüne Baum«, schließt sich das Fenster schon ein wenig; und es schließt sich vollständig, wenn ein Polizist konstatiert, dass »das Auto gegen einen Baum prallte ...« – der administrative Gebrauch reduziert das Wort auf ein bloßes Hindernis, das auch eine Wand sein könnte. Im vorletzten Kapitel des Buches *Der Geblendete*, es trägt den Titel *Berlin, 1946 / Die Steine*, wandert der fiktive Dichter, als Überlebender der Katastrophe, als »Ruinenfußgänger«⁵⁵ durch das zerstörte Berlin; er sucht eine Sprache, geeignet, »dieses Phantom, dieses Architektur-Palimpsest«⁵⁶ zu beschreiben. Die Steine, die er sieht, haben ihren Kontext verloren: jenen Kontext, den man einmal »Haus« oder »Fassade« nannte – und es war ja dieser Kontext, der ihnen Sinn gab. Eine Badewanne, die in einer aufgerissenen Fassade hängt, hat ihren Sinn verloren. Andererseits gewinnt sie als »Nonsens-Objekt« den eigentümlichen ästhetischen Reiz eines einsamen Objekts – eine Ästhetik, die wir aus dem Surrealismus kennen: »Das Schrecklichste ist nicht, wenn alles kaputt ist, es ist die unergründliche Unschuld dessen, was alle Katastrophen überstanden hat. Dieses zwischen Himmel und Erde hängende Badezimmer, seine bonbonrosa Kachelung; sein geblühtes Waschbecken und ein bodenlanger Spiegel, der, soweit man sehen kann, nicht einmal einen Sprung hat ...«⁵⁷ Der »Dekonstruktion« einer Stadt muss folglich die »Dekonstruktion« der Sprache entsprechen, die sie beschreibt, indem zum Beispiel Sätze auf eine Folge anschaulicher Substantive reduziert werden. »Wie-

so sollte man nicht, um eine Vorstellung von den Ruinen zu vermitteln, einen Ruinenstil erfinden? Um die blanke Not wiederzugeben, bis auf die Knochen blanke Sätze?«⁵⁸ Um das Unsägliche auszudrücken, fehlen freilich die Worte: »Die Zeitungen melden, daß man beim Nürnberger Prozeß die begangenen Verbrechen rückwirkend mit noch ungebrauchten Benennungen näher bestimmen mußte.«⁵⁹ Als man nach der Katastrophe des Ersten Weltkriegs die Dadaisten fragte, wie sie darauf reagierten, antworteten sie lakonisch. »Indem wir sagen, was der Fall ist.« Und das so entstehende »da, da ...« entspricht der demonstrativen Geste eines kleinen Kindes, das mit dem Finger auf etwas zeigt und ein Wort sagt: »Da, Da ...Opa!« und durch Geste und Wort zwischen sich und einem Gegenstand (einer Person) eine Beziehung herstellt und damit Welt und Sprache lernt. Im Mai 1945 schreibt im Gefangenenlager von Remagen Günter Eich sein Gedicht *Inventur*: »Dies ist meine Mütze / dies ist mein Mantel, / hier ...«.⁶⁰ Sprache und damit Weltorientierung müssen, mit dem Einfachsten und Nächstliegenden beginnend, neu gelernt werden. In Mertens' Roman *Les bons offices* geht der »Mittler« Paul Sanchotte den umgekehrten Weg. Als er Wohnung und Familie verliert, geht er ein letztes Mal durch die vertraute Umgebung und macht seinerseits Inventur; diesmal mit dem nostalgischen Blick auf all das, was ihm die Illusion eines Ichs vermittelt hatte, jene Kohärenz seiner Person, nach der ihn Leila fragt, jene Frau »ohne festen Wohnsitz«, die ihn »verführte«: »Und ihr, Paul Sanchotte, sagt mir doch, was eure ›Kohärenz‹ ist, von der ihr sprecht?«⁶¹ »Die drei zusammenhängenden Zimmer der Avenue Mercator 56 durchmaß er mit seinen Schritten, im Luftzug von zwei Seiten. Seit einigen Tagen fehlte in der Deckenleuchte eine Glühbirne, eine Schallplatte war zerkratzt, ein Bleistift war ohne Spitze. Es war ein wenig zu warm gewesen. Und gerade an diesem Abend war es ein wenig zu kühl. Das übliche Schaumbad, diesmal würde er es nicht nehmen. In der Wolle der Teppiche Teile der Wochenzeitung, die Haarnadeln, die Streichhölzer, die Zigarrenasche, die Briefmarke aus Chile, die englische Karikatur, ausgeschnitten aus der Abendzeitung, diese halbleere Teetasse, die Rolle mit dem Klebeband, die Michelin-Straßenkarte eines Landes, wohin im kommenden Sommer zu reisen man weder die Gelegenheit noch den Mut haben würde [...] Objekte, die im Laufe der Tage heruntergefallen oder weggelegt worden waren. [...] Um von einem Zimmer ins andere zu gelangen, muss man über all diese kleinen Kadaver laufen. Häuslicher Slalom. Ein einziger falscher Schritt und es wäre das Begräbnis. Und diese frostige Angst in seinem Innern, die ihn zittern macht. Nur gewisse Worte mochten es sein, die ihm als Unebenheit, als Halt dienen könnten. ›Posaune‹, denkt Paul Sanchotte und presst in einer Hand eine Büroklammer. Aber er denkt: Musikinstrument, Blasinstrument ...«.⁶² Das im Französischen gleichlautende Wort für beides, »trombone«, löst die Wortgrenzen auf und befreit die Assoziationen. Hier sind sie angstbesetzt. In Verbindung mit einer Jagdmusik,

die er zu hören glaubt, vernimmt er Zeichen einer Treibjagd: »Kopf hoch, das ist nicht nur bloße Metapher, diese Musik. Das ist Paul Sanchotte, den man in der Stadt heute Abend jagt. Er spitzt die Ohren. Die Meute ist nicht weit. [...] Und wann kommt das Halali?«⁶³ Er sind Anzeichen von Verfolgungswahn, wie es scheint, und langsam verliert er die Sprache und die Orientierung. Und irgendwann wendet er sich an seine Frau: »Roxane, stammelt er, und wahrscheinlich fällt ihm das Geständnis immer noch schwer, ich glaube ich bin kein sicherer Mensch mehr ...«⁶⁴ Und später – alle sind gegangen – sitzt er neben Leila, und sie sagt ihm noch einmal: »Ich bin nicht dort, ich bin nicht hier. Ich bin weder mit ihnen noch mit dir.« Da ohrfeigt er sie. [...] Er möchte keinen Augenblick mehr dem Sog widerstehen, der ihn unwiderstehlich ins Leere zieht, er gibt dem Schwindel nach ...«⁶⁵ Nach dem unumkehrbaren Verlust jeglicher sozialer Bindung vollendet sich Paul Sanchottes Geschick im Sand der Wüste; und wir erinnern uns an den Schluss des Gedichts *Robinson* von Christa Reinig: »kratzt mit einer muschelkante / seinen namen in die wand, / und der allzuoft genannte / wird ihm langsam unbekannt.«⁶⁶ Auf der Suche nach dem Schutz der Worte bewegen sich die großen europäischen Romanautoren, wie es Michel Foucault für Cervantes formuliert hat, zwischen den Worten und den Dingen. Mit ihrem erzählten »alter ego«: Don Quijote, Simplicissimus, Ulrich, Paul Sanchotte, Gottfried Benn und anderen suchen sie als »Menschen ohne Eigenschaften« ein immer instabiles »Ich« in einem »Man« der Sprache zu sichern; und dies ist, wie Nietzsche sagt, notwendigerweise ein lebenslänglicher Vorgang, ein »processus in infinitum«. Und dies erklärt auch die zeitlose Aktualität des Romans, wenn wir uns als Leser darin wiederfinden.

Anmerkungen

- 1 Pierre Mertens, *Les éblouissements*, Paris 2011 (1987). Deutsche Ausgabe: *Der Gebundene*, übersetzt von Uli Aumüller, Berlin 1989. Pierre Mertens wurde für sein Buch 1987 mit dem in Frankreich prominenten Prix Médicis ausgezeichnet, die deutsche Übersetzung 1989 mit dem Paul-Celan-Preis.
- 2 Den vom Autor eigentlich bevorzugten Titel *Die Blendung* hatte bereits Elias Canetti für seinen 1936 erschienenen Roman gewählt.
- 3 Pierre Mertens, *Les bons offices*, Paris 2001 (1974).
- 4 Unter anderem *Une paix royale*, Paris 1995; *Perasma*, Paris 2001; *Paysage avec la chute d'Icare*, Paris 2009.
- 5 Régis Debray, *Pierre Mertens ou l'histoire décomposée*, in: Pierre Mertens, *Les bons offices*, 2. Aufl., Paris 2001, VII-XIV.
- 6 »Karl Marx et Marcel Proust, ces antédiluviens«, ebd., VIII (meine Übersetzung).
- 7 Ebd., XIII.
- 8 Ebd.
- 9 Ebd., 25.

- 10 Ebd.; hier und im Folgenden meine Übersetzung.
- 11 Guy Scarpetta, *L'âge d'or du roman*, Paris 1996.
- 12 Eine Ausnahme bildet freilich der sogenannte Entwicklungs- und Bildungsroman des 18. und 19. Jahrhunderts, für den eigene Regeln gelten.
- 13 »explorer ces zones de paradoxes et ambiguïtés«, so Guy Scarpetta anlässlich der Vernissage der Neuauflage von Pierre Mertens' *Les éblouissements*, am 9. Oktober 2011 in der Buchhandlung »Les Quartiers Latins« in Brüssel.
- 14 *Der Geblendete*, 116.
- 15 *Les bons offices*, 301.
- 16 »L'Histoire avait gagné. L'Histoire, immonde mégère intrigante, briseuse de ménages, l'Histoire ogresse édentée fakiresse charmeuse de serpents mangeuse de feu.« Ebd., 245; hier und im Folgenden übersetzt vom Verfasser.
- 17 »Paul Sanchotte vit venir à lui le monstre claudicant qui lui apportait son offrande quotidienne de faits divers. L'haleine fétide qu'elle lui souffla au visage, il crut bien cette fois la reconnaître et ne pas se tromper: n'était-ce pas, tout bonnement, celle de l'Histoire?«. Ebd., 308.
- 18 Pierre Mertens, *Der Geblendete*, 42f.
- 19 Friedrich Nietzsche, *Wille zur Macht*, Aphorismus 552.
- 20 Ulrich Merkel, *Fenster ins Offene oder die Suche nach der verlorenen Gegenwart. Die Sprache der Dichtung*, Würzburg 2009.
- 21 Pierre Mertens, *Der Geblendete*, 160.
- 22 Ulrich Merkel, *Selbstreferenz und Selbsterschaffung aus dem Möglichkeitssinn. Beobachtungen zu Struktur und Sprache des Romans der Neuzeit (Moderne, Postmoderne) am Beispiel von Grimmelshausens »Simplicissimus«*, Christa Wolfs »Kindheitsmuster«, Wolfgang Hilbig's »Ich«, in: *Weimarer Beiträge*, 49(2003)1, 80–95.
- 23 Carlos Fuentes, *Terra Nostra*, München 1999 (1975), 78.
- 24 In *Der Geblendete* spricht schon zu Beginn des ersten Kapitels (*Knokke-LeZoute, 1952 / Das Meer*) der fiktive Gottfried Benn vom »Schutz bei den Worten« (»l'abri des mots«), den er ein Leben lang sucht: »im Gedicht, das ein lyrisches Ich hartnäckig herstellt«. Ebd., 9.
- 25 Pierre Mertens hat Kafka intensiv gelesen und sich von ihm anregen lassen. Vgl. Pierre Mertens, *Franz Kafka. L'absolu littéraire*, in: ders., *Le don d'avoir été vivant. Essais*, Paris 2009, 103–210.
- 26 Pierre Mertens, *Malcolm Lowry, l'Ange de l'amour déchu*, in: ebd., 95–99.
- 27 Régis Debray, *Pierre Mertens ou l'histoire décomposée*, in: Mertens, *Les bons offices*, XIII.
- 28 Vgl. Anm. 13.
- 29 Der Gleichklang im Gegensätzlichen ist im Deutschen zwar als »einsam-gemeinsam« wiederzugeben, die im Zusammenhang wichtige Bedeutung von »solidarisch« geht dabei jedoch verloren. »Solitaire-solidaire« bezieht sich auf Albert Camus; vgl. Catherine Camus, *Albert Camus: Solitaire et solidaire*, Paris 2010.
- 30 *Der Geblendete*, 147.
- 31 Gottfried Benn, *Lyrik. Auswahl letzter Hand*. Mit einem Essay von Max Rychner, Wiesbaden-München-Zürich 1956, 57.
- 32 Ebd., 56.

- 33 *Der Geblendete*, 386.
34 *Les bons offices*, 465.
35 Vgl. Christian Morgenstern, *Galgenlieder*, Berlin 1905.
36 *Der Geblendete*, 25.
37 George Steiner, *Language and Silence: Essays on Language, Literature, and the Inhuman*, New Haven u.a. 1998, 46.
38 Ulrich Merkel, *Dichtung - eine Sprache, in der es zu schweigen gilt*, in: ders., *Fenster ins Offene*, 85-104.
39 Die Rede ist von Rönne, Benns *alter ego*: Mertens, *Der Geblendete*, 115f.
40 *Der Geblendete*, 255.
41 Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, 3. Aufl., Tübingen 1931, 128.
42 *Der Geblendete*, 254.
43 *Der Geblendete*, 240. Uli Aumüller übersetzt Mertens' »sirènes en culotte de peau« leider mit »Sirenen in Uniform« und nimmt der Formulierung damit ihre Ironie, die mit dem im Ausland häufig anzutreffenden Cliché spielt, welches alles Deutsche mit dem Bayerischen verbindet.
44 *Les bons offices*, 325.
45 Gottfried Benn, *Fragmente*, in: *Gedichte (1949-55)*, 261f.
46 Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt/Main 1974, 80.
47 *Der Geblendete*, 76.
48 Milan Kundera, *Die Kunst des Romans*, Frankfurt/Main 1989, 14.
49 »Lebt das Herz mit dem Zweifel / so wird es höllisch für die Seele.«
50 *Der Geblendete*, 84.
51 Ebd., 254. Das Wort »ennui« in Mertens' Text ist mit »sich zu Tode langweilen« nur unzulänglich übersetzt. Gemeint sind eben jene depressiven Zustände, die sich mit dem »taedium vitae« (Lebenüberdruß) oder der Melancholie verbinden.
52 Vgl. *Der Geblendete*, 255.
53 *Der Geblendete*, 9.
54 Der argentinische Dichter Roberto Juarroz zum Beispiel bezeichnet seine Dichtung als *Poesía vertical*.
55 Pierre Mertens, *Der Geblendete*, 300.
56 Ebd., 292.
57 Ebd., 297.
58 Ebd., 302f.
59 Ebd.
60 Günter Eich, *Abgelegene Gehöfte*, Frankfurt/Main 1948.
61 Pierre Mertens, *Les bons offices*, 325.
62 Ebd., 351f.
63 Ebd., 352.
64 Ebd., 387. Im Übrigen kennen wir den Befund: Jean Paul Sartre beschreibt ihn als *La nausée* (Schwindel) in seinem gleichnamigen Roman (1938), Hugo von Hofmannsthal in *Ein Brief* (1902), Peter Handke in *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (1970).
65 *Les bons offices*, 381.
66 Christa Reinig, *Robinson*, in: dies., *Sämtliche Gedichte*, Düsseldorf 1984.

Julian Reidy

»Die Geschichte einer Solidarität«:
Problematische intergenerationelle
Kontinuitäten in Stephan Wackwitz’
›Generationenroman‹ »Ein unsichtbares Land«

›Generationenromane‹ versus ›Väterbücher‹. – Stephan Wackwitz’ Roman *Ein unsichtbares Land* (2003) hat eine gleichsam panoramische Struktur: Der Text bietet die wohl eingehendste und materialreichste »Auseinandersetzung mit familiären und kulturellen Archiven«¹ aller jüngeren ›Generationenromane«² und rekonstruiert, ausgehend von den schriftlichen Erinnerungen Andreas Wackwitz’, des Großvaters des Erzählers, die Geschichte des 20. Jahrhunderts als Familiengeschichte – von der ›Urkatastrophe‹ des ersten Weltkriegs bis in die Gegenwart. Dabei entspricht *Ein unsichtbares Land* in scheinbar idealtypischer Weise den literaturwissenschaftlichen Postulaten über die aktuellen ›Generationenromane‹. Der Text beruht tatsächlich auf der »nachträglichen Rekonstruktion einer Familiengeschichte«, wobei diese »rekonstruierte Vergangenheit [...] weit hinter die Geburt der Erzählfiguren« zurückreicht und »daher nur schwer vereinbar mit einem kontinuierlichen Erzählen«³ ist; in ihm wird »Geschichte neu besichtigt und rekonstruiert«, und zwar »mit dem Anspruch, unbekannte Aspekte der historischen Wahrheit freizulegen«⁴ – er ist, kurzum, ein Zeugnis hingebungsvoller »Arbeit am kulturellen Gedächtnis als Konstruktionsarbeit«⁵ und somit kohärent mit der gängigen Deutung des ›Generationenromans‹ der Gegenwartsliteratur als metahistorisches, selbstreflexives und eben gleichsam ›rekonstruktives‹ literarisches Verfahren, das gedächtnistheoretisch fundierte Interpretationsansätze erfordert. Als scheinbar prototypischer ›Generationenroman‹ ist nun *Ein unsichtbares Land* in zweifacher Hinsicht von besonderem Interesse. Zum einen reflektiert Wackwitz als »Repräsentant der 68er-Generation«⁶ genau die intergenerationellen Verwerfungen, die auch in der sogenannten ›Väterliteratur‹ der Siebziger- und Achtzigerjahre prominent figurieren.⁷ Mithin lässt sich an diesem im Paratext als ›Familienroman‹ bezeichneten Werk besonders deutlich und prägnant zeigen, wie mangelhaft und revisionsbedürftig auch die jüngeren literaturwissenschaftlichen Differenzierungsversuche zwischen der ›Väterliteratur‹ und den aktuellen ›Generationenromanen‹ zuweilen sind – zumal die Forschung *Ein unsichtbares Land* mehrfach herangezogen hat, um vermeintliche Unterscheidungskriterien zwischen

›Väterliteratur‹ und ›Generationenromanen‹ zu etablieren. Wackwitz' Roman ist somit ein Prüfstein, der das Konzept eines ›Generationenromans‹, welcher der ›Väterliteratur‹ nicht verpflichtet oder verwandt ist, als unzulässige Vereinfachung entlarvt. Neben dieser terminologischen und literarhistorischen Problematik ist in einem weiteren Schritt die eingangs definierte ›Rekonstruktionsleistung‹ des ›Generationenromans‹ kritisch zu reflektieren.

Aleida Assmanns Äußerungen über die ›Väterliteratur‹ sind symptomatisch für die aktuelle Forschung zum Thema. Sie situiert die Texte der ›Väterliteratur‹ nicht nur einseitig »im Zeichen des *Bruchs*« und der »Abrechnung«;⁸ zudem postuliert sie an anderer Stelle, dass gerade in dieser angeblichen Eigenschaft der ›Väterbücher‹ ein entscheidender Unterschied zu den aktuellen ›Generationenromanen‹ gründe: »Während die Väterliteratur im Zeichen der Individuierung und des *Bruchs* stand – ihr thematisches Zentrum war die Konfrontation, die Auseinandersetzung, die Abrechnung mit dem Vater –, steht der Familienroman eher im Zeichen der *Kontinuität*. Hier geht es um die Integration des eigenen Ichs in einen größeren Familien- und Geschichtszusammenhang.«⁹

Der aktuelle »Familienroman« sei also trennscharf von der ›Väterliteratur‹ zu scheiden, denn in ihm liege der Fokus auf dem »Problem der Kontinuität in Gestalt langfristiger Verstrickungen, Übertragungen und Verschränkungen«, während sich die ›Väterliteratur‹ angeblich darauf beschränke, »performativ den Bruch zwischen den Generationen«¹⁰ zu vollziehen. Jennifer Cameron schließt, wie gleich zu zeigen, in ihrer Deutung von *Ein unsichtbares Land* unmittelbar an Assmanns oben zitierte These an, und Friederike Eigler hatte ihrerseits Assmanns Ansichten bezüglich Bruch und Kontinuität in ihrer Monographie zum ›Generationenroman‹ aus dem Jahr 2005 bereits antizipiert (wird allerdings kurioserweise von Assmann nicht zitiert). Eigler begreift *Ein unsichtbares Land* wie Cameron, Assmann und Matthias Fiedler als paradigmatischen, Kontinuität anstrebenden neuen ›Generationenroman‹, der gerade dadurch in einem Verhältnis der Differenz zu den ›Väterbüchern‹ stehe: »Die Väter- bzw. Elternliteratur der siebziger und frühen achtziger Jahre übertrug die ideologisch überformten Schulddiskurse des ›roten Jahrzehnts‹ von gesellschaftlichen auf den persönlichen Bereich und setzte auf diese Weise die *Abgrenzungen* gegenüber der Kriegsgeneration im literarischen Bereich fort. *Dagegen* erkundet der Erzähler in *Ein unsichtbares Land* sowohl die Projektionen und Verblendungen der Kriegsgeneration als auch die der eigenen Generation: Der Text kehrt gewissermaßen die radikalen *Abgrenzungsbemühungen* der früheren Texte um, indem er transgenerationale *Kontinuitäten* über alle ideologischen Differenzen hinweg in den Vordergrund rückt.«¹¹

Das Motiv literarischer Kontinuitätsbildung zwischen den Generationen dient hier mithin als Basis für eine Binäropposition zwischen ›Väterliteratur‹ und ›Generationenromanen‹, wobei Wackwitz' Roman bei Eigler (und Cameron und Assmann) als herausragendes Beispiel für das literaturgeschichtlich jüngere

Paradigma gilt: Laut Eigler manifestiert sich in ihm in prototypischer Form ein genuin anderer Umgang mit intergenerationellen Konfliktlagen als noch in der ›Väterliteratur‹; abgezielt werde bei Wackwitz auf die literarische Herausarbeitung von »Kontinuitäten« zwischen den Generationen.

Transgenerationale Kontinuität versus intergenerationaler Bruch: eine allzu simple Dichotomie. – In der Folge kann nicht im Detail gezeigt werden, inwiefern diese Art der literarhistorischen Phasierung unangemessen ist und Vorurteile über die ›Väterbücher‹ perpetuiert. Festzuhalten ist zunächst nur, dass auf der Basis der von Assmann und Eigler erarbeiteten Kontinuitätsthese auch Versuche der Differenzierung zwischen ›Väterliteratur‹ und ›Generationenromanen‹ unternommen wurden, die sich ganz explizit auf *Ein unsichtbares Land* als Beispiel für einen modernen, kontinuieritätsorientierten und auf sinnstiftende ›Rekonstruktion‹ der Vergangenheit abzielenden ›Generationenroman‹ stützen.¹² Beispielhaft ist in dieser Hinsicht Jennifer Camerons Vergleich von *Ein unsichtbares Land* und Christoph Meckels bekanntem ›Väterbuch‹ *Suchbild. Über meinen Vater* (1980), durch den sie »salient differences between *Väterliteratur* and the *Generationenromane*«¹³ zu profilieren versucht. Dazu stützt sie sich auf Assmanns und Eiglers eingangs zitierte und diskutierte Kontinuitätsthese: Das *Suchbild* assoziiert sie mit dem intergenerationellen ›Bruch‹, *Ein unsichtbares Land* dagegen liest sie als literarischen Versuch, transgenerationale Kohärenz herzustellen. Dabei charakterisiert Cameron die dem *Suchbild* zugrundeliegende Dynamik *prima facie* durchaus treffend: Meckel, der seinen Vater, den »enthronten, hilflos gewordenen Despoten« als »bezeichnend [...] für die ganze Generation«¹⁴ begriff, beansprucht laut Cameron durch solche Schilderungen einen »victim status«;¹⁵ die »generations of the Meckel family« seien demnach »categorised into victims« – die Kinder – »and perpetrators«¹⁶ – die Eltern, besonders der durch den Krieg traumatisierte Vater. Im *Suchbild* wird zweifellos ein angespanntes Verhältnis zwischen den Generationen zur Darstellung gebracht, das in ein genuines Konkurrenzverhältnis zwischen Vater und Sohn mündet. Christoph Meckel ergreift nämlich wie sein Vater Eberhard den Dichterberuf: Seine Bücher »verwundeten [den Vater]; [d]as Untier in seinem Gehege dehnte sich aus; [m]it grausamer Unschuld nahm es den ganzen Platz und drückte den Vorbesitzer an die Wand«.¹⁷ Er übertrifft den Vater in dessen eigener Profession; dieser demütigt sich zuletzt selber und überlässt den eigenen Platz dem Sohn: »DU SCHREIBST DIE GEDICHTE, DIE ICH SCHREIBEN WOLLTE«.¹⁸ Meckels Roman folgt somit, wie Cameron richtig festhält, einer »intergenerational logic [...] of incompatibility and replacement«,¹⁹ insofern nämlich, als Meckel seinen Vater tatsächlich versetzt, indem er ihn als erfolgreicher Autor zu einer literaturgeschichtlichen Fußnote degradiert, und insofern auch, als er den Vater »as an agent of any familial, social, or literary tradition« rundweg ablehnt – sich also aus jeglicher denkbaren intergenerationellen Kontinuität verabschiedet. Das *Suchbild*-

Diptychon endet – im 2002 erschienenen *Suchbild* über die Mutter – allerdings nicht mit dem gewaltsamen »Bruchll« oder gar mit der »Abrechnung«,²⁰ die laut Assmann für die »Väterliteratur« angeblich so typisch sind, und auch Camerons Lesart, wonach Meckel den Eltern eine Schuld (»culpability«²¹) zuzuschreiben trachte, überzeugt nicht. Vielmehr kommt es im jüngeren Text zu einer fast schon gelassen anmutenden Distanzierung von den Eltern. Der Bruch mit der durch die Nazi-Verstrickungen des Vaters kontaminierten Familientradition ist nach Meckels ersten erfolgreichen literarischen Gehversuchen vollzogen; laute Auseinandersetzungen oder »Abrechnungenll« sind mithin gar nicht nötig: »Sie waren nicht, wie ich geglaubt hatte, Ungeheuer, sie waren gewöhnliche Menschen in ihrer Zeit. Was immer sie unerträglich und furchtbar machte – etwas an ihnen war harmlos und fast entwaffnend, das meiste an ihnen normal und bedeutungslos. [...] Ich lebte in neuer Distanz und sprach sie aus, ich hielt an freundlicher Entgrenzung fest. Da hatte ich schon vergessen, was Eltern sind.«²²

Diese kühle Abgrenzung entspricht nicht den gängigen Klischees über die »Väterliteratur« und wäre allein schon Grund genug, Assmanns und Camerons nun allzu simpel anmutende Dichotomie von »Bruch« und »Kontinuität« kritisch zu reflektieren.

Unbestreitbar ist allerdings, dass bei Wackwitz Familiengeschichte mit einem anderen Akzent erzählt wird. Beispielhaft ist folgende Passage in *Ein unsichtbares Land*: »Ich weiß heute [...], dass die unendlichen Landschaften, die ich im Traum manchmal sehe, nicht nur die Wüste Namib sind, die mein Großvater 1934 gesehen hat [...], nicht nur der Park von Laskowitz, in den mein Vater beim Spielen im Garten hinausschaute [...], sondern auch die Gegend um die sorbische Orakelquelle bei Meißen, wo ein mir vielleicht nicht so unähnlicher Mann, ein Auslandsdeutscher im Hochmittelalter, vor achthundert oder tausend Jahren nicht mehr weiterwollte, -konnte oder -musste und sich eine Weile (für ein paar Jahrhunderte) niederließ.«²³

Auch an anderen Stellen beschreibt Wackwitz nach der Wiedergabe von Ausschnitten aus dem großväterlichen Erinnerungstext Momente, in denen er das dort Verzeichnete »an mir selber erfahren«²⁴ hat oder gar den Eindruck gewann, »das Leben meines Großvaters fortzusetzen.«²⁵ Diese intergenerationelle Konstellation steht derjenigen in Meckels Roman tatsächlich diametral entgegen: Während Meckel die patrilineare Erbfolge ablehnt und gemäß einer »intergenerational logic [...] of incompatibility and replacement«²⁶ lebt, scheint Wackwitz die Verflechtungen zwischen seiner eigenen und den väterlichen und großväterlichen Biographien als Indikatoren einer jahrhundertlangen Kontinuität zu begrüßen; ebendiese Verflechtungen »lend a sense of a hidden purpose to his own genealogy«²⁷ und erfüllen eine »Selbstvergewisserungsfunktion.«²⁸ Die »teleskopische Anordnung«²⁹ der im »Familienarchiv« aufbewahrten und durch Wackwitz literarisch »rekonstruierten« Erinnerungen steht hier somit nicht im Zeichen einer für das Konzept der

Télescopage eigentlich konstitutiven »transgenerational traumatisation«,³⁰ sondern erfüllt für den Erzähler im Gegenteil eine tröstliche, identitätsstiftende Funktion: Anstelle von Traumata werden in Wackwitz' *Télescopage* die »Gedanken und Formulierungen« des Großvaters zu (positiv konnotierten) »Erbanlagen«, ähnlich wie die »große Nase« und die »Neigung zu frühem Grauwerden«.³¹ »Das Bild vom Teleskop, das die Psychoanalytiker verwenden, um den Mechanismus der transgenerationalen Übertragung eines Traumas zu beschreiben, verwandelt« sich hier, wie Assmann richtig festhält, »unter der Hand in einen Glücksmoment«.³²

Auf den ersten Blick lässt Camerons Vergleich des *Suchbilds* mit *Ein unsichtbares Land* vermuten, dass es tatsächlich möglich und sinnvoll sein könnte, anhand einer solchen Parallelisierung eine adäquate Differenzierung zwischen »Väterliteratur« und modernen »Generationenromanen« vorzunehmen, und zwar ausgehend vom Grad der in den Texten angestrebten (oder eben nicht angestrebten) intergenerationellen Kontinuitätsbildung. Es besteht ein unbestreitbarer Unterschied zwischen Wackwitz' harmonischer Auslegung der Familiengeschichte, seinem Bestreben, auch die »sympathischen Züge«³³ des Großvaters herauszuarbeiten und zu würdigen, und der im *Suchbild* geäußerten harschen Kritik am Vater. Camerons Ansatz ist aber seinerseits nicht unproblematisch. Aus meiner Sicht befremdet zunächst vor allem das Bestreben, auf der Basis der zweifellos vorhandenen Differenzen zwischen dem *Suchbild* und *Ein unsichtbares Land* gleichsam auf eine literaturgeschichtliche Makro-Ebene, auf »salient differences between *Väterliteratur* and the *Generationenromane*«,³⁴ zu schließen. Indem Cameron ein »Väterbuch« als pars pro toto liest, ignoriert sie ein zentrales Merkmal der »Väterliteratur«, das ich an anderer Stelle als »[u]neinholbare Heterogenität«³⁵ bezeichnet habe: Der Terminus »Väterliteratur« ist nämlich aus literarhistorischer Sicht äußerst brüchig, da er ein »nahezu beispiellos [...] komplexes« Textkorpus denotiert, »das sich in verschiedenste Phasen und strukturelle Konzeptionen gliedert und sich mittels verschiedenster Mechanismen ästhetisch zunehmend komplexer gestaltet und ausdifferenziert«.³⁶ Anders ausgedrückt: Wenn Cameron *Ein unsichtbares Land* nicht mit Meckels *Suchbild*, sondern einem anderen kanonischen Text der »Väterliteratur« verglichen hätte, wäre sie gezwungenermaßen zu ganz anderen Schlüssen gekommen. In Peter Henischs »Väterbuch« *Die kleine Figur meines Vaters* (1974) beispielsweise gibt es keine Dichotomisierung der Generationen entlang eines Täter-Opfer-Narrativs wie bei Meckel, und der erzählende Sohn unternimmt definitiv Anstalten, durch Gespräche mit dem Vater eine intergenerationelle Kontinuität herzustellen.³⁷ In diesem und anderen »Väterbüchern«, die nicht minder repräsentativ sind als Meckels *Suchbild*, ist die »strict binary«³⁸ zwischen den Generationen suspendiert. Hätte Cameron *Ein unsichtbares Land* nicht mit dem *Suchbild*, sondern eben zum Beispiel mit Peter Henischs *Die kleine Figur meines Vaters* verglichen, müsste ihre Konklusion lauten, dass die Wackwitz'sche »assertion of genealogical continuity«³⁹ und die Intention, eine

»usable genealogy«⁴⁰ zu verhandeln, bereits in der ›Väterliteratur‹ angelegt sind. Daraus ist nun nicht zu schließen, dass es zwischen der ›Väterliteratur‹ und den aktuellen ›Generationenromanen‹ keinerlei Differenzen gibt, aber es zeigt sich in aller Deutlichkeit, dass die Unterscheidung zwischen diesen Modi intergenerationalen Schreibens schwieriger ist, als die Sekundärliteratur vorgibt.

Man macht es sich also zu einfach, wenn man die gesamte ›Väterliteratur‹ als Manifestation einer »intergenerational logic [...] of incompatibility and replacement«⁴¹ liest, und in Bezug auf diejenigen ›Väterbücher‹, in denen tatsächlich eine derartige »logic« wirksam ist, wäre doch zunächst zu fragen, wie die literarische Zurückweisung der eigenen Genealogie begründet und inszeniert wird – diese Frage stellen Assmann, Cameron und andere Interpreten nicht, wenn sie die ›Väterliteratur‹ einfach im Umfeld der Generationenkonflikte von 1968 situieren. Die Lektüre beispielsweise von Meckels Roman als Literarisierung eines ›Bruchs‹ wirkt in dieser Darstellung allzu simplizistisch: Assmann ordnet den ›Väterbüchern‹ eine platte Wirkungsabsicht von »Schuld und Anklage« zu,⁴² und Cameron behauptet, die betreffenden Texte und das *Suchbild* insbesondere würden einfach nur das »categorical thinking of the late 1960s« transportieren, welches den Eltern qua Generationszugehörigkeit Schuld zuspreche – »they are *categorically* complicit.«⁴³ Dem ist aber nicht einmal im von Cameron gewählten Beispieltext so. Der Bruch mit den Eltern, von dem Meckel erzählt, ist nämlich keineswegs eine arbiträre, dem 68er-Zeitgeist entspringende Setzung, eine ›kategorische‹ Schuldzuschreibung, sondern im Gegenteil das Resultat einer fundierten und durchaus objektiven Auseinandersetzung mit Quellen im ›Familienarchiv‹: »Seit ich seine Kriegstagebücher las«, erklärt Meckel, »kann ich den Fall nicht auf sich beruhen lassen.«⁴⁴ Meckel ist, wie Cameron eigentlich selbst festhält, *kein* ›68er,⁴⁵ der sich in pauschalen Abrechnungsfantasien ergeht; vielmehr wird im *Suchbild* die auf relativ nüchternen Analysen basierende Korrektur eines irrigen Vaterbilds protokolliert: »Einige Jahre nach dem Tod [des] Vaters« erst liest nämlich Meckel in dessen Tagebuch und erleidet »einen Schock, den unmittelbaren Absturz in Desillusion« – »falls Vierzigjähriger«, lange nach 1968, sieht er sich gezwungen, den Vater »neu [k]lennen[zulernen«:⁴⁶ »Der Glaube, untadelige Eltern zu haben, war eine Illusion, ich verdanke ihr viel. [...] Nach Befragung, Recherche und Lektüre vieler Art, nach Abenteuern des Suchens und Entdeckens, nach einem Jahr des Sammelns stand fest, daß mein Vater ein deutschnationaler HalbnaZI war, ein Mitgelaufener der Ideologie, freiwillig aktiv im Aufbau der Nazikultur [...]. Vor mir lag ein umfangreiches Dossier, das den Fall meines Vaters als exemplarisch auswies.«⁴⁷

Das »Dilemma« des Schreibens über den problematischen Vater blendet Meckel dabei keineswegs aus: »[Das Dilemma] besteht darin, daß ein Autor beurteilen muß. Den Lebenden, dann Toten zu bewerten – was ist denn das? Anmaßung? Hybris? [...] Es ist vor allem eine Notwendigkeit, die er weder sich selbst noch dem

andern erspart, und ist eine Frage der Qualität.⁴⁸ Wenn also Meckel im *Suchbild* zu einem vernichtenden Urteil über seinen Vater kommt und diesen erst noch als »exemplarischen« Fall, als »bezeichnend [...] für die ganze Generation«,⁴⁹ versteht, dann hat das wenig mit »the categorical generational thinking of the era«⁵⁰ zu tun – und eben viel mit einschlägiger »Recherche« und »Lektüre«, die ein Urteil über den Vater ermöglichen, das sich gerade nicht aus »Anmaßung« und »Hybris« speist, sondern eine gewisse »Qualität« aufzuweisen trachtet. Diese wird im Text durch die Bezugnahme auf Quellen und Dokumente gesichert.

Meckels *Suchbild* muss wie viele andere »Väterbücher« als Versuch gelesen werden, aus einer als unrettbar erkannten patrilinearen Genealogie auszubrechen – und zwar nicht, weil mit dieser Genealogie »kategorisch« eine wie auch immer geartete Schuld assoziiert wird, sondern weil sie schlicht nicht mehr »glaubhaft« ist: »Der Krieg hatte die Familien zugrunde gerichtet. Die Väter taumelten nach Hause, lernten ihre Kinder kennen und wurden als Eindringlinge abgewehrt. Sie waren fürs erste verbraucht und hatten nichts Gutes zu sagen. Der für den Vater freigehaltene Platz wurde von einem Menschen besetzt, der fremd und feindlich oder zerrüttet war und Position als Erzieher bezog – das war nicht glaubhaft.«⁵¹

Die von Assmann und Eigler in die literaturwissenschaftliche Debatte eingeführte und paradigmatisch von Cameron auf *Ein unsichtbares Land* angewandte Kontinuitätsthese erlaubt somit keine klare Scheidung von »Väterliteratur« und aktuellen »Generationenromanen«. Denn die Charakterisierung der »Väterliteratur« in literaturwissenschaftlichen Stellungnahmen mit ihren topischen Verweisen auf »Brüche« und Generationenkonflikte ist ungenügend: Es geht eben in den meisten dieser Texte nicht darum, eine »familiäre Kommunikationsstörung [...] abzulösen«,⁵² »Individuierung und [...] Bruch«⁵³ gemäß der »Dramaturgie des Generationenkonflikts«⁵⁴ zu inszenieren oder gar kategorische Urteile über die Elterngeneration zu fällen.⁵⁵ Stattdessen wird zumeist (und ausgerechnet in Meckels *Suchbild*, dem von Cameron angeführten Paradebeispiel für die »Väterliteratur«) der Prozess einer rationalen Einsicht geschildert, einer Ersetzung euphemistischer Vaterbilder durch eine realistische, quellengestützte Wahrnehmung des Vaters.

Problematische Kontinuitätsbildung. – Offenbar ist indes nicht nur das Problem der literarhistorischen Scheidung von »Väterliteratur« und »Generationenroman« schwieriger zu lösen als bislang gedacht. Wenn Meckel und andere »Väterliteraten« nach eben nicht »kategorischen«, sondern differenzierten Überlegungen zum Schluss kommen, dass es besser wäre, einfach zu »vergessen, was Eltern sind«,⁵⁶ so ist umgekehrt zu fragen, weshalb in einem »Generationenroman« wie *Ein unsichtbares Land* das genaue Gegenteil geschieht: warum sich also Stephan Wackwitz dezidiert »in eine männliche Genealogie hineinschreibt«⁵⁷ und welche Probleme diese Autorintention (man darf hier vor dem belasteten Wort nicht zurückschrecken) mit sich bringt. Was bei Meckel nicht mehr »glaubhaft«⁵⁸ ist, wird nämlich

bei Wackwitz gleichsam von Neuem nobilitiert. Besonders deutlich zeigt sich das an den Bezugnahmen der beiden Autoren auf Johann Peter Hebel. Bei Meckel ist »[d]ie Welt meines Vaters« gleichbedeutend mit der »Landschaft [...] Hebels.«⁵⁹ Der alemannische Dichter gehört für Meckel zur Symptomatologie einer Provinzialität, die den Vater allererst anfällig für die Verlockungen des Nationalsozialismus machte: »Es gibt den Hochmut des provinziellen Dickschädels mit Begriffen wie SCHOLLE und BODENSTÄNDIGKEIT [...] Es gibt das breitärschig-selbstgerechte Heimatgefühl [...] Es gibt ein paar hundert Hebelstuben mit Hebelbildern, Hebelsprüchen und ehreamtlich hebelnden Oberlehrern. Es gibt die entwicklungsfeindliche Gesinnung für Grund und Boden, Besitz und Überlieferung.«⁶⁰

Hebel gehört zur »Welt« der Eltern, die »vergessen« werden muss – nicht aufgrund einer pauschalen Schuldzuschreibung, sondern weil diese »Welt« nach Weltkrieg und Holocaust alle Plausibilität eingebüßt hat. Zu einer ganz ähnlichen Diagnose kommt Wackwitz bei der Lektüre der großväterlichen Aufzeichnungen: Deren *prima facie* gemütlicher »Hebel-Ton«, stellt er fest, gleite unbemerkt »vom deutschnational Illusionären ins dann schon ganz unverschämt und ungebremst Nationalsozialistische hinüber!«⁶¹ Während aber Meckel diesen »Hebel-Ton« als Markierung eines nationalistisch verbrämten kleinbürgerlichen Regionalismus vollkommen zurückweist, nimmt Wackwitz, gleichsam wider besseres Wissen, an anderer Stelle ganz freimütig auf Hebel Bezug: Namentlich dann, wenn er den Fund der einst auf der *Adolph Woermann* beschlagnahmten Kamera des Vaters mit Hebels »berühmter«⁶² Novelle *Unverhofftes Wiedersehen* in Verbindung bringt, ja diesem Text sogar einen Kapiteltitel entlehnt.⁶³ Diese Inkonsequenz ist symptomatisch für Wackwitz' Roman. In ähnlicher Weise erkennt der Erzähler zwar, dass es sich bei den Memoiren des Großvaters um Dokumente eines »merkwürdig verantwortungslos[e]n« und »sozusagen fahrlässig[e]n« politischen Duktus handelt, in denen »das richtig regierte Land nie anders gedacht« wird »als ein Forsthaus, in dem es nach Hunden, Leder und Zigarren roch.«⁶⁴ Aus diesen Einsichten zieht der Erzähler jedoch, anders als Meckel, keine eindeutigen Schlüsse, und das ist das auf den ersten Blick irritierende Moment der hier intendierten literarischen Kontinuitätsbildung: Was Wackwitz auf einer Seite des Textes als problematisch durchschaut, verwandelt er sich auf der nächsten scheinbar affirmativ an. Deshalb ist der »Hebel-Ton« in *Ein unsichtbares Land* zugleich Teil der als »deutschnational lillusionär!«⁶⁵ erkannten Großvaterwelt und Konstruktionselement des Romans des Enkels; deshalb sind die Aufzeichnungen des Großvaters zugleich »verantwortungslos!« und »haarsträubend!«⁶⁵ und »liebvoll und genau«⁶⁶; deshalb ist das vom Großvater akribisch beschriebene »Erlebnis der [...] ebenen Weite der Landschaft [...] des auf Tat und Unterwerfung wartenden Ostlandes«⁶⁷ nicht nur eine zeittypische wilhelminische Kolonialisten-Epiphanie, sondern wiederum auch ein Bindeglied zum Enkel, eine Präfiguration der »unendlichen Landschaften«, die er »im Traum manchmal«⁶⁸ sieht. Bei Wackwitz wird somit das Vermächtnis des Großvaters als

kontaminiert erkannt, bleibt für den Enkel aber dennoch anschlussfähig. Insgesamt eignet mithin dem Text ein höchst problematischer apologetischer Grundton: »Das Überleben meines Großvaters, die Überlieferung seiner Gene und Erinnerungen«, begreift Stephan Wackwitz explizit als »Geschichte einer Solidarität«.69

Cameron begegnet dieser inneren Logik von *Ein unsichtbares Land* allzu unkritisch, wenn sie sie gleichsam als Weiterentwicklung des Ansatzes der »Väterliteratur« liest: Im Gegensatz zu Meckel müsse sich Wackwitz nicht mehr mit einem »perceived imperative« quälen, seine Vorfahren »categorically«70 zu verurteilen. Das ist eine *false dichotomy*: Zum einen folgt Meckel, wie wir gesehen haben, seinerseits keineswegs einem solchen »perceived imperative«, und zum anderen befremdet an Wackwitz' Text ja nicht das Fehlen kategorischer Schuldsprüche, sondern überhaupt die Hemmung des Erzählers, dem Großvater kritisch zu begegnen. Denn hier wird eine Genealogie, die durch die unbestreitbaren Nazi-Sympathien des Großvaters nicht minder korrumpiert ist als diejenige Meckels, als durchaus und immer noch »glaubhaft« begriffen: Anders als Assmann mit Bezug auf *Ein unsichtbares Land* behauptet und im Unterschied zur »Väterliteratur«, »bleibt« die »Kette der Familiengenerationen« für Wackwitz eben gerade nicht »ambivalent«, und kommt es nicht zur »Ablösung durch mühevolleres Durcharbeiten« der intergenerationellen »Verknüpfungen«.71 Das ist erklärungsbedürftig. Diese »Verknüpfungen« gründen zudem tiefer, als dies die Sekundärliteratur bisweilen zugesteht – sie werden beispielsweise nicht nur, wie Horstkotte schreibt, durch das Faible für diarische Schreiben gestiftet, das Enkel und Großvater teilen.72 Auch die unheilvolle Leidenschaft für offene und scheinbar auf Unterwerfung wartende fremde Landschaften bildet eine im Roman durchaus positiv gewertete Gemeinsamkeit zwischen den beiden. In der Tat wird die »feine Grenze zwischen« den »kolonialen, ja faschistoiden Eroberungsphantasien des Großvaters und der männlich kodierten Phantasie von Expansion und Autonomie, die der Enkel mit dem Großvater teilt«, im Roman nicht immer trennscharf gezogen: Eigler stellt richtig fest, dass »die Ambivalenz dieser Phantasien« durch die Emphase auf »transgenerationaler Kontinuität« »eher bekräftigt [sic] als gebannt«73 wird. Hier manifestiert sich neben einer positiv zu wertenden »Fähigkeit bzw. Bereitschaft, Ambivalenzen und Kontinuitäten« überhaupt »wahrzunehmen«74 auch die bereits erwähnte Hemmung der Erzählinstanz, derartige »Ambivalenzen« adäquat zu kritisieren und zu verurteilen. Streng genommen ist Eiglers Urteil also zu widersprechen, wonach der Erzähler »die Ambivalenz dieser Unendlichkeitsphantasien [...] nicht aufzulösen versuchte«:75 »Aufgelöst« wird diese Ambivalenz im Roman durchaus, und zwar im Sinne einer Verharmlosung und Euphemisierung.

Das zeigt sich in aller Deutlichkeit, wenn Wackwitz behauptet, die »Unendlichkeitsphantasien« als »Trüfäume« von »Parks«, die »unendlich weit in die Welt hinein weitergehen«, als »Bilder vom Glück« im »Anders- und dem Anderswosein« vom »Großvater gelernt oder vielleicht besser: geerbt« zu haben: Hier werden diese

Wunschbilder endgültig zur Glücks- und Befreiungsphantasie nobilitiert – durch sie könne man sich »schon in diesem Leben erlösen [...] von der Person, in die man eingesperrt ist«⁷⁶ –, und sie sind gleichsam von ihrem kolonialistisch-faschistoiden Impetus, das heißt: von ihrer »Ambivalenz«, gereinigt. Zudem glaubt der Erzähler diese Bilder »geerbt« zu haben. Sie sind somit nicht das Produkt einer eigenen und womöglich kritischen Reflexionsleistung, sondern werden als intrinsische Charakteristika der Wackwitz'schen Männer definiert – als vererbte und offensichtlich »dominante« Merkmale. Zugunsten der Kontinuitätsbildung wird somit in einigen Passagen des Romans das eigentlich »[U]nheimliche«⁷⁷ an den Aufzeichnungen des Großvaters, das Wackwitz an anderen Stellen ja auch explizit als solches erkennt, exorziert. Auf diese Weise wird die (patrilineare) Wackwitz'sche Genealogie sozusagen reingewaschen und für den Erzähler anschlussfähig gemacht, und so kommt es zum oben charakterisierten apologetischen Grundton dieses Romans, in dem der Erzähler zwar kritisiert, aber nie die Konsequenzen aus seiner Kritik zieht – nie urteilt. In *Ein unsichtbares Land* wird das »rekonstruktive« Paradigma des »Generationenromans« auf die Spitze getrieben: Im Vordergrund steht hier tatsächlich und immer nur das »versöhnliche« »Aufspüren von Familiengeheimnissen« aus der »Perspektive der Enkel«⁷⁸ im Zeichen einer Suche nach »Sinn«;⁷⁹ »twentieth-century history« figuriert in diesem Text ausschließlich durch die »lens of [Wackwitz'] own family history«,⁸⁰ ist exklusiv durch das eigene »Familienarchiv« fokalisiert. Die »reconstructive activities« sind demnach »firmly situated in the present and shaped by present interests« – abgezielt wird ja stets auf die Erzählung der »Geschichte einer« drei Generationen bis in die Gegenwart verbindenden »Solidarität« –, und »alternative interpretations«⁸¹ der Quellen oder überhaupt der Geschichte bietet der Roman nicht.

Dieser beschönigende und, aufgrund der Beschränktheit auf die eigene Familiengeschichte, myopische Umgang mit der Vergangenheit ist für *Ein unsichtbares Land* symptomatisch. Zumindest eine qualitative Differenz zur »Väterliteratur« wird hier offensichtlich. Meckels *Suchbilder* intendieren nach Aussage ihres Autors »eine genaue Darstellung bürgerlich-deutscher Herkunft im 20. Jahrhundert«⁸² und sind daher, wie oben ausgeführt, keiner intergenerationellen Solidarität verpflichtet: »Die einzige Sympathie«, die Meckel nach eigenem Bekunden bei der Niederschrift »empfand«, galt »der objektivierten Erinnerung«.⁸³ Konsequenterweise scheut er sich nicht, wie Hanno Buddenbrook den Schlussstrich unter eine abgelebte und nicht mehr »glaubhafte« Familiengeschichte zu ziehen. Im Gegensatz dazu erzählt Wackwitz Familiengeschichte als »Geschichte einer Solidarität« und schreibt sich »in eine männliche Genealogie hinein«.⁸⁴ So entsteht ein »rekonstruktives« Generationenpanorama, das auf mindestens zwei Ebenen als problematisch begriffen werden muss und in dem der zeitgenössische »Generationenroman« an seine ethischen Grenzen gerät. Ein erster problematischer Aspekt der in Wackwitz' Text intendierten »rekonstruktiven« Kontinuitätsbildung

betrifft die Darstellung der 68er-Bewegung, der Wackwitz – anders als Meckel – angehörte. Problematisch ist diese Darstellung zuvörderst deshalb, weil Wackwitz zum Zwecke der Kontinuitätsbildung angebliche Konvergenzen zwischen dem »damals herrschenden« linksradikalen »Kodex«⁸⁵ und dem »Hang des Großvaters zur Beschönigung menschenverachtender Praktiken in der Nazizeit«⁸⁶ postuliert. Denn die Erzählung der Familiengeschichte als »Geschichte einer Solidarität« fordert dem Enkel nicht nur die Revokation linksextremen Gedankenguts ab, sondern bedingt einmal mehr die Herausarbeitung eines »sense of [...] hidden purpose« in der eigenen »genealogy«.⁸⁷ Das heißt: Wackwitz »verknüpft«, getreu der Versuchsanordnung von *Ein unsichtbares Land*, das verheerend ausfallende »Psychogramm seiner Generation mit einer (familien-)geschichtlichen Tiefenperspektive«,⁸⁸ welche eine Art Diachronie der Totalitarismen im Deutschland des 20. Jahrhunderts konstruiert.

Konkret geschieht das, indem Wackwitz eine merkwürdige Parallele zwischen der eigenen linksextremen Phase und der Anfälligkeit des Großvaters für faschistisches Gedankengut postuliert – indem er also »the student movement and the RAF« undifferenziert in eine Tradition von »totalitarian fantasies«⁸⁹ stellt, denen auch der Nationalsozialismus entsprang.

Dieses artifizielle Konvergenzverhältnis kulminiert in einer Passage des Romans, die auch Eigler als »besonders brisant«⁹⁰ erkennt. Wackwitz liest die verharmlosenden Notizen des Großvaters über »KZ-Häftlinge«, die Zwangsarbeit verrichten: »[S]ie sahen nicht schlecht genährt aus, hatten weder böse noch verzweifelte Gesichter, und schienen sich ganz ihrer Aufgabe hinzugeben.«⁹¹ Entsprechend seiner Wirkungsabsicht, einen »Generationenroman« mit transgenerationaler »Kohärenz«⁹² zu erzählen, bezieht er diese Beobachtung sodann auf sich selbst: »Wie leicht und bereitwillig man sich bei derlei [...] unvorbereiteten Einsichtnahmen in sinistre Sphären von den in Wirklichkeit sorgfältig [...] arrangierten potemkinschen Dörfern täuschen lässt und täuschen lassen will, habe ich kürzlich [...] über der Lektüre meiner Tagebuchaufzeichnungen einer Besichtigungsreise in die DDR im Jahr 1974 als Mitglied einer »Delegation« des MSB Spartakus [einer kommunistischen Studentenvereinigung] an mir selber erfahren. [...] Ich bin [...] meinem Großvater vielleicht nie im Leben so nah gewesen wie [...] in jenem Gewerkschaftserholungsheim im kommunistisch beherrschten Brandenburg [...] zur Zeit meines Flirts mit dem anderen Totalitarismus [...]«.⁹³

Eigler ist zu widersprechen, wenn sie behauptet, dass Wackwitz im Rahmen dieser »Parallelisierung [...] deutlich zwischen dem jeweils Verdrängten« »differenzierel«:⁹⁴ Es kommt hier doch zu einer klaren Gleichordnung des Mitläufertums des Großvaters, der trotz eigenen Augenscheins die Nazi-Gräueltaten duldet und sie höchstens als »unheimlich«⁹⁵ empfand, und der eigentlich harmlosen Mitgliedschaft des Enkels im »karnevalistisch-kommunistischen«⁹⁶ MSB Spartakus – der Enkel will die bewusste Blindheit des Großvaters explizit »an

lsichl selber erfahren« haben und missachtet somit die ganz unterschiedlichen Qualitäten der jeweiligen historischen Kontexte. Es ist mithin Wackwitz' eisernem Interesse an intergenerationeller Kontinuitätsbildung im ›rekonstruktiven Generationenroman‹ geschuldet, dass in *Ein unsichtbares Land* enorm problematische Parallelen konstruiert werden: Wackwitz belässt es eben gerade nicht bei einer retrospektiven Relativierung seines politischen Engagements in der Jugendzeit; er inszeniert dieses Engagement darüber hinaus als eine Art Reprise der elterlichen und großelterlichen Verblendung, die dem Nationalsozialismus den Weg bereitet. Denn die Behauptung, er und seine Generationsgenossen hätten diese Verblendung »an lsichl selber erfahren«, impliziert nichts anderes als eine Äquivalenz zwischen der ›Generation '33‹ und der ›Generation '68‹, ein geteiltes »aveuglement idéologique«. ⁹⁷ Das Schreckgespenst eines »linken Faschismus«, ⁹⁸ das auf eine polemische Äußerung Jürgen Habermas' zurückgeht, wird hier aktualisiert. Durch diese Art der Kontinuitätsbildung schließt Wackwitz' ›Generationenroman‹ an eine unheilvolle geistesgeschichtliche Traditionslinie an, die auf der Basis wohlfeiler pseudo-historischer Vergleiche in den radikal eingestellten Vertretern der Studentenbewegungen Wiedergänger der Nationalsozialisten zu erblicken glaubte: Man denke nur an Jillian Beckers Erfolgsbuch *Hitler's Children* über die RAF aus dem Jahre 1977, in dem es vor derartigen Verkürzungen nur so wimmelt.

Der ›rekonstruktive Generationenroman‹ Wackwitz'scher Prägung gibt demnach nicht nur den angeblichen »perceived imperative« auf, frühere Generationen »categorically« ⁹⁹ zu verurteilen. Die in *Ein unsichtbares Land* angestrebte »Kontinuität«, ¹⁰⁰ die Herausarbeitung vermeintlicher »untergründig« Verbindungen ¹⁰¹ zwischen den Generationen, ist darüber hinaus um den Preis von Plausibilität und ethischer Stringenz erkaufte. 1968 wird unter Wackwitz' Feder zur »karnevalistischen« ¹⁰² Kulisse von »Geistererscheinungen« ¹⁰³ aus »einer anderen Zeit«, namentlich der Epoche des Nationalsozialismus: Die Protestbewegung, so die Diagnose in *Ein unsichtbares Land*, erlag denselben Wahnvorstellungen wie einst die Menschen, die Hitler an die Macht brachten – und sie, die Protestbewegung, verfolgte im Grunde keine legitimen Anliegen, sondern »kämpfte [...] in liberaler Zeit« immer noch einen irrationalen Kampf »gegen Goebbels« und »die SA« ¹⁰⁴, während doch eigentlich, will man Wackwitz glauben, 1968 eine ganz formidable Demokratie auf deutschem Boden existierte. Diese fahrlässige Konvergenz distinkter Epochen und Ideologien dient bei Wackwitz allein der Diffamierung der Umbrüche von 1968, nicht etwa dem hehren Ziel der »Selbstaufklärung«, ¹⁰⁵ das Assmann mit dem ›rekonstruktiven Generationenroman‹ assoziiert. Damit leistet *Ein unsichtbares Land* einer problematischen Tendenz Vorschub, die Eigler seit den »neunziger Jahren« in »öffentlichen Diskursen« ¹⁰⁶ konstatiert: Die Rede ist von einem Prozess der »Entdifferenzierung deutscher Vergangenheiten«. ¹⁰⁷ Dieses »Schlagwort« bezieht Eigler »in erster Linie« auf »Gleichsetzungen der Unrechtssysteme« des DDR-Sozialismus und des Nationalsozialismus, durch die »erhebliche

Systemunterschiede« in ganz »undifferenzierte[r]«¹⁰⁸ Manier übertüncht werden. *Ein unsichtbares Land* partizipiert nun zweifelsohne an diesem Phänomen: Indem Wackwitz seine eigene – im Grunde rein theoretische – Anfälligkeit für totalitäres Denken, die er nur an seiner Mitgliedschaft in einem »karnevalistisch[en]« Verein festmacht, mit dem Mitläufertum seines Großvaters vergleicht, nimmt er der nationalsozialistischen Ideologie ihre unbestreitbare Spezifität.¹⁰⁹ Wackwitz' »Generationenroman« zeigt mithin, dass sich die von Eigler skizzierten Entdifferenzierungserscheinungen keineswegs nur im Vergleich der beiden deutschen Totalitarismen manifestieren: Auch in die Debatte über die Nachwirkungen von 1968 haben diese unheilvollen Tendenzen offenbar Einzug gehalten. Denn, wie Cameron korrekt festhält, »Stephan Wackwitz portrays his own communist activities as analogous to his grandfather's adherence to National Socialism«,¹¹⁰ wodurch letzterem der historisch singuläre Status abgesprochen wird und es zu einer inakzeptablen Relativierung kommt. Umso kurioser wirkt es, dass Eigler selbst zwar die einseitige Darstellung der Protestbewegung in *Ein unsichtbares Land* moniert,¹¹¹ ihr »entdifferenzierendes« Moment aber nicht wahrzunehmen scheint und Wackwitz im Gegenteil noch zubilligt, er »differenzier[en]« bei der Gestaltung dieser »Kontinuitäten« und »Parallelisierungen« »deutlich«.¹¹²

Rekonstruktion und Entdifferenzierung der Vergangenheit. – Auf der Basis dieser Analyse der Darstellung der '68er-Protestbewegung in Wackwitz' Roman lässt sich nun die zweite Problematik umreißen, welche dem »rekonstruktiven« Vorhaben in *Ein unsichtbares Land* innewohnt. Die Tendenz zur Entdifferenzierung der Vergangenheit, die wir in Wackwitz' Behandlung der '68er-Thematik festmachen konnten, eignet nämlich dem ganzen Roman als Nebeneffekt der forcierten Inszenierung transgenerationaler Kontinuitätseffekte. Indem Wackwitz den Fokus seines »Generationenromans« auf die Kontinuität legt, ihn also als »Geschichte einer Solidarität« erzählt und ausschließlich Quellen aus dem »Familienarchiv« bemüht, werden nicht nur bedenkliche Parallelen zwischen distinkten historischen Phänomenen erstellt. Es entsteht zudem der Eindruck, dass der durch die Linse der Wackwitz'schen Familiengeschichte erzählten Geschichte des 20. Jahrhunderts überhaupt eine innere Logik, ein »hidden purpose«,¹¹³ eine Folgerichtigkeit innewohne. Denn Geschichte, die in *Ein unsichtbares Land* immer schon und immer nur die Familiengeschichte ist, durch die sie gefiltert wird, wirkt bei Wackwitz bruchlos und ergibt eine (wenn auch passagenweise als »unheimlich« erlebte) Kontinuität: Der Roman verweist systematisch auf die »close geographical proximity« der Familie Wackwitz »to central events of political history«,¹¹⁴ wodurch ein »narrative« entsteht, das durch seine fast unglaubliche Homogenität die tatsächlichen historischen Brüche und Verwerfungen von Krieg und Holocaust »in favor of a series of imagined connections«¹¹⁵ überblendet. Indem also Wackwitz die Historie nur durch die Geschichte seiner eigenen Genealogie fokalisiert, verleiht

er seiner Familiengeschichte eine enorme semantische Dichte; noch das banalste vergangene Ereignis »verschiebt« sich in dieser Darstellung »ins Zeichenhafte«. ¹¹⁶ Dass sich die Familie Wackwitz zufälligerweise immer wieder in »welthistorischen Gespensterlandschaften« ¹¹⁷ aufhält, zum Beispiel zehn Jahre vor dem Holocaust in der Nähe des Örtchens Auschwitz und dreißig Jahre nach dem Genozid an den Herero in Windhuk lebt, und dass der Großvater dann zwei Dezennien vor den Studentenprotesten in Rudi Dutschkes Heimatstadt Luckenwalde als Pfarrer wirkt – gerade diese Zufälle sind es paradoxerweise, welche die eigene Familiengeschichte in Wackwitz' Augen dem Bereich der Zufälligkeit entrücken und vielmehr ein »geisterhaft-bedeutungsvolles Licht« auf sie fallen lassen, »das nicht im wirklichen Leben herrschen sollte, sondern eigentlich und legitimerweise nur in den Gegenden und Zeiträumen eines Romans«. ¹¹⁸ Da aber in diesem »Generationenroman« das »wirkliche Leben« immer nur durch das »Teleskop« der an »kuriosen« und »unglaublichen« ¹¹⁹ Zufällen so reichen Wackwitz'schen Familiengeschichte in den Blick gerät, erhält die Historie als solche in *Ein unsichtbares Land* romanhafte Züge und wird also gleichsam als etwas sinnhaft und planvoll Gestaltetes inszeniert.

Impliziert wird durch diese glatte und bruchlose Gestaltung brutaler historischer Umwälzungen eine problematische innere Logik, geradezu eine Teleologie des Geschichtsverlaufs. Einerseits suggeriert die als »Geschichte einer Solidarität« inszenierte Familiengeschichte, dass Neigungen – beispielsweise die »Vorliebe« des Großvaters »für Havanna-Zigarren« – und eben auch »Gedanken und Formulierungen« als »Erbanlagen« ¹²⁰ von Generation zu Generation tradiert werden: So konnotiert das Konzept der »Generation« bei Wackwitz stets einen »lack of individual agency«, ein »element of passivity«, eine »inevitability which tends towards relativism«; ¹²¹ es entsteht durch das Gestaltungsprinzip des ganzen Romans der Eindruck, dass Großvater und Enkel nur die Produkte und Sklaven ihrer geteilten »Erbanlagen« sind und sich der Folgerichtigkeit einer (im Endeffekt »solidarischen«) Familiengeschichte zu fügen haben. Dabei findet Wackwitz für die Haltung des Großvaters eine geistesgeschichtliche Schablone, welcher dieser entsprochen habe oder, wie der Roman mehrfach nahelegt, geradezu entsprechen *musste*: Andreas Wackwitz habe nämlich, bewusst oder unbewusst, ganz gemäß Fichtes *Reden an die deutsche Nation* gedacht und gelebt: »Fichte hat meinen Großvater gekannt und ihn [...] beschrieben«. ¹²² Auch wenn Wackwitz hier augenscheinlich eine ambitionierte Analyse der großväterlichen Weltsicht unternimmt, impliziert er letztlich doch wieder (und abermals durch einen Rückgriff auf das Konzept der Generation) einen »lack of individual agency« auf Seiten des Großvaters, als sei dieser für seine Ideologie und sein Handeln nicht selber verantwortlich gewesen: die »Generation meines Großvaters«, so Wackwitz, sei nun einmal durch »Fichtes theoretische Nationalismusmaschine [...] angetrieben« worden. ¹²³ In dieser Passage wird Andreas Wackwitz tatsächlich zum klischeehaften »Rädchen in der

Maschine« stilisiert, und das hat im Roman durchaus System. An anderer Stelle vergleicht der Erzähler den Großvater mit den »Opfer[n] des Tourette-Syndroms, denen es *bestimmt* ist, in den harmlosesten [...] Situationen unvermittelt und *wie nicht sie selber* etwas wie »Fick, fick« auszustoßen«: Ebenso sei Andreas Wackwitz einem »Zwang«, einer »Behinderung«, kurz: einem, »völkischen Tourette-Syndrom« erlegen, das ihn in seinen Aufzeichnungen »unvermeidlich«¹²⁴ zu allerlei rassistischen Äußerungen bewogen habe. Das »deutschnational-rassistische Übel« wird hier, wie auch Fiedler bemerkt, zur Krankheit stilisiert, zum externen »Zwang«,¹²⁵ zu etwas also, »das einem zustößt« und für das man nicht »eigenverantwortlich ist.«¹²⁶ Andererseits kommt der in *Ein unsichtbares Land* geschilderten »genealogy« ein bereits erwähnter »hidden purpose« zu, der das NS-Regime als »merely one (albeit horrific) manifestation of an enduring – and positively-connoted – spirit of adventure«¹²⁷ erscheinen lässt. Der Nationalsozialismus figuriert mithin in dieser Erzählung transgenerationeller Kontinuitäten nur als weiteres Kapitel eines spezifisch Wackwitz'schen Abenteuerromans, in dem die Sehnsucht des Großvaters nach unendlichen Landschaften und dessen Leidenschaft für den »Hebel-Ton« zwar als faschistoid erkannt, aber vom Enkel trotzdem empathisch nachempfunden und geteilt werden: Das Primat gilt in *Ein unsichtbares Land* eben nicht der Herausarbeitung und Distanzierung von derart kontaminierten »Erbanlagen«, vielmehr werden diese lesbar gemacht als Teil einer individuellen Biographie, die der Autor und sein Vater »fort[set]zen«, »als sei« das »Leben« des Großvaters »etwas von uns dreien Unabhängiges; vielleicht größer und wichtiger als wir.«¹²⁸ Die Historie ist dabei nur ein Instrument, die Erzählung dieses »spannenden« »Leben[s]« durch »a wealth of literary and cultural references as well as through a series of deferred and imagined connections with world history« zu bereichern: In *Ein unsichtbares Land* ist »the political history of the twentieth century [...] reduced to an ornament or footnote.«¹²⁹

Obige Ausführungen zeigen, dass die Erzeugung intergenerationeller Kontinuität in diesem »rekonstruktiven Generationenroman« in mindestens zweifacher Hinsicht zum genuin ethischen Problem wird. Das angebliche Potenzial des »rekonstruktiven« und kontinuierlichbewussten Schreibens, »Selbstaufklärung«¹³⁰ zu bewirken, wird bei Wackwitz geradezu pervertiert, indem sein Roman Geschichte allein als Familiengeschichte begreift, die allererst einem »solidarischen« Plot folgt. Somit spricht er historischen Akteuren wie dem Großvater ihre Handlungsfreiheit ab, bildet problematische Parallelen und Äquivalenzen und projiziert generell ein nachgerade teleologisches Geschichtsverständnis auf die wohl brutalste und chaotischste Epoche der Menschheitsgeschichte. *Ein unsichtbares Land* leistet also das Gegenteil von wie auch immer gearteter Aufklärung: Die Verwerfungen des 20. Jahrhunderts werden harmonisiert und »naturalisiert.« »[T]o naturalize a text«, so Jonathan Culler, »is to bring it into relation with a type of discourse or model which is already [...] natural and legible«¹³¹ – exakt einem solchen Naturali-

sierungsprozess unterzieht Wackwitz seinerseits die Vergangenheit und die eigene Familiengeschichte: Das Denken und das Verhalten des Großvaters beispielsweise werden »natural and legible« gemacht, indem Wackwitz sie mit dem »discourse« der Fichte'schen Philosophie erklärt und mit einer Anfälligkeit für totalitäres Denken in Verbindung bringt, die er »an [sich] selber erfahren« zu haben glaubt. Selbst die »eigentlich[e] [B]edeutung[en]«¹³² Hitlers vermeint Wackwitz auf der Basis des großväterlichen Erinnerungstextes induktiv erschließen, also »legible« machen zu können. Wackwitz' Bemühungen, diese Gräueltaten mit Verweisen auf das Modellhafte, schon Bekannte und doch allzu Banale »natural and legible« zu machen, sind im besten Falle naiv, im schlimmsten Falle Geschichtsklitterung. Die in *Ein unsichtbares Land* vorhandene Tendenz zur Naturalisierung und damit zur Relativierung des historisch Erratischen oder Unheimlichen muss womöglich generell als Gefahr des »rekonstruktiven« Paradigmas aktueller »Generationenromane« betrachtet werden, besonders dann, wenn der Fokus der betreffenden Texte auf der Konstruktion intergenerationeller Kontinuität und Kohärenz liegt.

Somit ist abschließend zumindest eine unbestreitbare Diskrepanz zwischen Wackwitz' beispielhaft »rekonstruktivem« Generationenroman und der »Väterliteratur« hervorzuheben: *Ein unsichtbares Land* ist nämlich einem anderen »moment in German memory culture«¹³³ zuzuordnen als noch die »Väterliteratur«. Diese folgt zwar, anders als Cameron behauptet, in ihrer literarischen Vergangenheitsbearbeitung keineswegs einem »strict binary«¹³⁴ von »Schuld« und »Unschuld«, sondern fällt durchaus differenzierte Urteile. Geurteilt aber wird in der »Väterliteratur« zweifelsohne; die Generationen stehen sich in skeptischer Distanziertheit gegenüber – eine Gestaltungsweise, die wohl in vieler Hinsicht eine Erfordernis des »moment in German memory culture« darstellt, in dem die betreffenden Texte ab Mitte der Siebzigerjahre entstanden.¹³⁵ Die von Wackwitz geleistete problematische Inszenierung einer nationalsozialistisch belasteten Genealogie als »solidarisch«, linear und gleichsam teleologisch erzählbare Geschichte, die für den erzählenden Enkel erst noch allerhand Erkenntnisgewinne bereithält, wird überhaupt erst möglich durch das Aufkommen einer neuen »German memory culture more permissive of different perspectives on the past, [...] in which increased engagement with German suffering during the Second World War opens the door [...] to uncritical or sentimentalising narratives of the Nazi past.«¹³⁶

Während mithin die »Väterliteratur« vor komplexen Fragen nach »guilt and responsibility«¹³⁷ nicht zurückschreckte, strebt Wackwitz eine in letzter Konsequenz harmonisierende und euphemisierende Integration der »Nazi era into family history«¹³⁸ an: Diese Konfiguration illustriert beispielhaft die potenziellen ethischen Defizite eines rein »rekonstruktiv« und kontinuieritätsbildend ausgerichteten »Generationenromans«. Mit Harald Welzer könnte man diagnostizieren, dass in *Ein unsichtbares Land* mit seiner verharmlosenden und fahrlässigen Vergangenheitsbearbeitung das Paradigma des »Albums« dasjenige des »Lexikons« verdrängt:

»Metaphorisch gesprochen, existiert neben einem wissensbasierten ›Lexikon‹ der nationalsozialistischen Vergangenheit ein weiteres, emotional bedeutenderes Referenzsystem für die Interpretation dieser Vergangenheit: eines, zu dem konkrete Personen – Eltern, Großeltern, Verwandte – ebenso gehören wie Briefe, Fotos und persönliche Dokumente aus der Familiengeschichte. Dieses ›Album‹ vom ›Dritten Reich‹ ist mit Krieg und Heldentum, Leiden, Verzicht und Opferschaft, Faszination und Größenphantasien bebildert, und nicht, wie das ›Lexikon‹, mit Verbrechen, Ausgrenzung und Vernichtung.«¹³⁹ Wenn in Wackwitz' ›rekonstruktivem Generationenroman‹ die blutige deutsche Vergangenheit gleichsam in ein sepiafarbenes ›Familienalbum‹ verwandelt wird, welches das ›Lexikonwissen‹ über die historisch singulären Gräueltaten und Umwälzungen zu überblenden droht, obliegt es der Literaturwissenschaft, dieses Paradigma des ›Generationenromans‹ kritisch und eingedenk der gegenwärtig vielleicht allzu ›permissiven‹ deutschen Erinnerungskultur zu reflektieren. Ebendies wurde hier versucht. Niemandem ist jedoch gedient, wenn die Forschung gleichsam eine evolutionäre Entwicklung »[v]on der Väterliteratur zu den [aktuellen] Familienromanen«¹⁴⁰ behauptet, an deren Ende vermeintlich eine intergenerationell ausgerichtete Literatur mit mehr »Tiefe und Komplexität«¹⁴¹ und dem Potenzial zur »Selbstaufklärung«¹⁴² stehe. Unsere Überlegungen zu Stephan Wackwitz' *Ein unsichtbares Land* zeigen, dass auch das Gegenteil der Fall sein kann, denn diesem ›albumhaften‹ ›Generationenroman‹ gehen die analytische Schärfe und die ethische Qualität der in den meisten ›Väterbüchern‹ projizierten Formen der Vergangenheitsbearbeitung ab.

Anmerkungen

- 1 Friederike Eigler, *Gedächtnis und Geschichte in Generationenromanen seit der Wende*, Berlin 2005, 187.
- 2 Der Begriff des ›Generationenromans‹ wurde durch Friederike Eigler in der erwähnten, bislang ausführlichsten Monographie zum Thema eingeführt.
- 3 Eigler, *Gedächtnis und Geschichte*, 60; Hervorhebung nicht im Original.
- 4 Aleida Assmann, *Unbewältigte Erbschaften. Fakten und Fiktionen im zeitgenössischen Generationenroman*, in: Andreas Kraft und Mark Weißhaupt (Hg.), *Generationen. Erfahrung - Erzählung - Identität*, Konstanz 2009, 63; Hervorhebung nicht im Original.
- 5 Bernhard Jahn, *Familienkonstruktionen 2005. Zum Problem des Zusammenhangs der Generationen im aktuellen Familienroman*, in: *Zeitschrift für Germanistik* 16/2006, 581; Hervorhebung nicht im Original.
- 6 Eigler, *Gedächtnis und Geschichte*, 185.
- 7 Siehe hierzu Julian Reidy, *Vergessen, was Eltern sind. Relektüre und literaturgeschichtliche Neusituierung der angeblichen Väterliteratur*, Göttingen 2012.
- 8 Aleida Assmann, *Generationsidentitäten und Vorurteilsstrukturen in der neuen deutschen Erinnerungsliteratur*, Wien 2006, 26; Hervorhebung im Original.

- 9 Aleida Assmann, *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*, München 2007, 73.
- 10 Ebd., 74.
- 11 Eigler, *Gedächtnis und Geschichte*, 187; Hervorhebungen nicht im Original.
- 12 Vgl. Jennifer Cameron, *Categorically Complicit: Generation Discourse in Contemporary German Literature*, in: Katharina Hall und Kathryn N. Jones (Hg.), *Constructions of Conflict. Transmitting Memories of the Past in European Historiography, Culture and Media*, Oxford–Bern u.a. 2011, 35–52; Matthias Fiedler, *Das Schweigen der Männer. Geschichte als Familiengeschichte in autobiografischen Texten von Dagmar Leupold, Stephan Wackwitz und Uwe Timm*, in: *Weimarer Beiträge*, 53(2007)1, 5–16, sowie Silke Horstkotte, ›Ich bin ins Reich der Toten gegangen‹. *Stephan Wackwitz and the New German Family Novel*, in: Julian Preece, Frank Finlay und Ruth J. Owen (Hg.), *New German Literature. Life-Writing and Dialogue with the Arts*, Frankfurt/Main u.a. 2007, 325–342.
- 13 Cameron, *Categorically Complicit*, 44; Hervorhebung im Original.
- 14 Christoph Meckel, *Suchbild. Über meinen Vater*, Frankfurt/Main 2005, 123.
- 15 Cameron, *Categorically Complicit*, 45.
- 16 Ebd., 46.
- 17 Meckel, *Suchbild*, 143.
- 18 Ebd., 144; Kapitälchen im Original.
- 19 Cameron, *Categorically Complicit*, 47.
- 20 Assmann, *Generationsidentitäten*, 26; Hervorhebung im Original.
- 21 Cameron, *Categorically Complicit*, 50.
- 22 Christoph Meckel, *Suchbild. Meine Mutter*, Frankfurt/Main 2005, 110.
- 23 Stephan Wackwitz, *Ein unsichtbares Land*, Frankfurt/Main 2005, 196.
- 24 Ebd., 233.
- 25 Ebd., 272.
- 26 Cameron, *Categorically Complicit*, 47.
- 27 Ebd., 51.
- 28 Eigler, *Gedächtnis und Geschichte*, 193. Nicht zuletzt daher rührt wohl Wackwitz' Interesse an den zahlreichen Zufällen, die den Großvater in die Nähe geschichtsträchtiger Ereignisse oder Personen rückten – diese »unsichtbarenl Verbindungen« machen ihm »die Geschichte meiner Lebenszeit und Generation ein wenig verständlicher« und lassen sie »in einem tröstlicheren Licht erscheinen« (Wackwitz, *Unsichtbares Land*, 224f).
- 29 Wackwitz, *Unsichtbares Land*, 105.
- 30 Sigrid Weigel, *Families. Phantoms and the Discourse of ›Generations‹ as a Politics of the Past. Problems of Provenance. Rejecting and Longing for Origins*, in: Stefan Berger u.a. (Hg.), *Narrating the Nation. Representations in History, Media and the Arts*, New York–Oxford 2008, 148.
- 31 Wackwitz, *Unsichtbares Land*, 102.
- 32 Assmann, *Geschichte im Gedächtnis*, 89.
- 33 Ebd., 103.
- 34 Cameron, *Categorically Complicit*, 44.
- 35 Reidy, *Väterliteratur*, 43ff.; 177ff.
- 36 Mathias Brandstädter, *Folgeschäden. Kontext, narrative Strukturen und Verlaufsformen der Väterliteratur 1960 bis 2008*, Würzburg 2010, 295.

- 37 Auch in anderen Werken der »Väterliteratur« begegnen derartige Sehnsüchte nach Verständigung, ist mithin die für Meckels Text entscheidende »intergenerational logic [...] of incompatibility and replacement« eben gerade nicht wirksam. Zu nennen wäre beispielsweise Ruth Rehmanns *Mann auf der Kanzel* (1979), ein Roman, der als Versuch zu lesen ist, durch Vermittlung zwischen den Generationen so etwas wie genealogische Kohärenz zu stiften, aber auch Elisabeth Plessens *Mitteilung an den Adel* (1976), in dem die Protagonistin reumütige Reflexionen über die eigene Sturheit anstellt, die einem Dialog mit dem Vater im Wege stand.
- 38 Cameron, *Categorically Complicit*, 51.
- 39 Ebd., 48.
- 40 Ebd., 50.
- 41 Ebd., 47.
- 42 Assmann, *Geschichte im Gedächtnis*, 74.
- 43 Cameron, *Categorically Complicit*, 50; Hervorhebung im Original.
- 44 Meckel, *Suchbild Vater*, 58.
- 45 Vgl. Cameron, *Categorically Complicit*, 46.
- 46 Meckel, *Suchbild Vater*, 179.
- 47 Ebd., 181f.
- 48 Ebd., 182.
- 49 Ebd., 123.
- 50 Cameron, *Categorically Complicit*, 46.
- 51 Meckel, *Suchbild Vater*, 131.
- 52 Fiedler, *Schweigen der Männer*, 10.
- 53 Assmann, *Geschichte im Gedächtnis*, 73; Hervorhebung im Original.
- 54 Hans-Joachim Hahn, *Die Studentenbewegung und die RAF als deutscher Familienroman. Jüngste literarische Erkundungen einer jüngeren Vergangenheit*, in: *Seminar* 43/2007, 135.
- 55 Siehe Cameron, *Categorically Complicit*, 50 und öfter.
- 56 Meckel, *Suchbild Mutter*, 110.
- 57 Eigler, *Gedächtnis und Geschichte*, 196; Hervorhebung nicht im Original.
- 58 Meckel, *Suchbild Vater*, 131.
- 59 Ebd., 10f.
- 60 Ebd., 11.
- 61 Wackwitz, *Unsichtbares Land*, 200.
- 62 Ebd., 14.
- 63 Ebd., 12.
- 64 Ebd., 124.
- 65 Ebd., 234.
- 66 Ebd., 124.
- 67 Ebd., 190. Die Kursivierung hebt Exzerpte aus den großväterlichen Memoiren in *Ein unsichtbares Land* typographisch hervor.
- 68 Ebd., 196.
- 69 Ebd., 91.
- 70 Cameron, *Categorically Complicit*, 51.
- 71 Assmann, *Geschichte im Gedächtnis*, 90.

- 72 Horstkotte, *Reich der Toten*, 330.
73 Eigler, *Generationenromane*, 212f.
74 Ebd., 213.
75 Ebd.
76 Wackwitz, *Unsichtbares Land*, 186f.
77 Ebd., 35.
78 Ulrike Vedder, *Erblasten und Totengespräche. Zum Nachleben der Toten in Texten von Marlene Streeruwitz, Arno Geiger und Sibylle Lewitscharoff*, in: Arne De Winde und Anke Gilleir (Hg.), *Literatur im Krebsgang. Totenbeschwörung und ›memoria‹ in der deutschsprachigen Literatur nach 1989*, Amsterdam–New York 2008, 228f.
79 Wackwitz, *Unsichtbares Land*, 16.
80 Horstkotte, *Reich der Toten*, 330.
81 Ebd., 331.
82 Meckel, *Suchbild Mutter*, 128.
83 Ebd., 9.
84 Eigler, *Generationenromane*, 196.
85 Wackwitz, *Unsichtbares Land*, 254.
86 Eigler, *Gedächtnis und Geschichte*, 216.
87 Cameron, *Categorically Complicit*, 51.
88 Eigler, *Gedächtnis und Geschichte*, 216.
89 Helmut Schmitz, *Family, Heritage, and German Wartime Suffering in Hanns-Josef Ortheil, Stephan Wackwitz, Thomas Medicus, Dagmar Leupold, and Uwe Timm*, in: Stuart Taberner und Karina Berger (Hg.), *Germans as Victims in the Literary Fiction of the Berlin Republic*, Rochester, NY 2009, 77.
90 Eigler, *Gedächtnis und Geschichte*, 216.
91 Wackwitz, *Unsichtbares Land*, 232; Kursivierung im Original.
92 Eigler, *Gedächtnis und Geschichte*, 216.
93 Wackwitz, *Unsichtbares Land*, 233; Hervorhebung nicht im Original.
94 Eigler, *Gedächtnis und Geschichte*, 216.
95 Wackwitz, *Unsichtbares Land*, 232; Kursivierung im Original.
96 Ebd., 58.
97 Christine Schmider, *La génération de 68 et le passé des pères: entre accusation et identification inconsciente?*, in: *Germanica*, 42/2008, 9.
98 Jürgen Habermas, *Protestbewegung und Hochschulreform*, Frankfurt/Main 2008, 148.
99 Cameron, *Categorically Complicit*, 51.
100 Assmann, *Geschichte im Gedächtnis*, 73.
101 Eigler, *Gedächtnis und Geschichte*, 216.
102 Wackwitz, *Unsichtbares Land*, 58.
103 Ebd., 265.
104 Ebd., 264.
105 Assmann, *Geschichte im Gedächtnis*, 94.
106 Eigler, *Gedächtnis und Geschichte*, 18.
107 Ebd.
108 Ebd., 18f.

- 109 Vgl. hierzu insbesondere Cameron, *Categorically Complicit*, 44.
110 Ebd., 43.
111 Vgl. Eigler, *Gedächtnis und Geschichte*, 221f.
112 Ebd., 216.
113 Cameron, *Categorically Complicit*, 51.
114 Horstkotte, *Reich der Toten*, 332.
115 Ebd., 342.
116 Markus Neuschäfer, *Vom doppelten Fortschreiben der Geschichte. Familiengeheimnisse im Generationenroman*, in: Gerhard Lauer (Hg.), *Literaturwissenschaftliche Beiträge zur Generationsforschung*, Göttingen 2010, 179.
117 Wackwitz, *Unsichtbares Land*, 34.
118 Ebd., 49.
119 Ebd.
120 Ebd., 102.
121 Cameron, *Categorically Complicit*, 39.
122 Wackwitz, *Unsichtbares Land*, 172.
123 Ebd., 173; Hervorhebung nicht im Original.
124 Ebd., 176; Hervorhebungen nicht im Original.
125 Ebd.
126 Fiedler, *Schweigen der Männer*, 16, Anm. 29.
127 Cameron, *Categorically Complicit*, 49.
128 Wackwitz, *Unsichtbares Land*, 272.
129 Horstkotte, *Reich der Toten*, 342.
130 Assmann, *Geschichte im Gedächtnis*, 94.
131 Jonathan Culler, *Structuralist Poetics*, London–New York 2002 [1975], 162.
132 Wackwitz, *Unsichtbares Land*, 105.
133 Cameron, *Categorically Complicit*, 51.
134 Ebd.
135 Vgl. hierzu Reidy, 329ff.
136 Cameron, *Categorically Complicit*, 51.
137 Ebd.
138 Ebd.
139 Harald Welzer, Sabine Moller, Karoline Tschuggnall, *Opa war kein Nazi. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*, Frankfurt/Main 2010, 10.
140 Assmann, *Geschichte im Gedächtnis*, 72.
141 Assmann, *Unbewältigte Erbschaften*, 54.
142 Assmann *Geschichte im Gedächtnis*, 94.

Johannes Mahlknecht

»Das Buch zum Film«: Novelizations, die schwarzen Schafe der erzählenden Literatur?¹

Der Spielfilm ist seit seiner Erfindung vor mehr als hundert Jahren in mehrfacher Hinsicht eng mit dem Literaturwesen verknüpft. So ähnelt ein Drehbuch in seinem Aufbau einem Theaterstück, verwendet aber gleichzeitig Erzähltechniken, die aus Kurzgeschichten und Romanen bekannt sind. Den deutlichsten Eindruck der Verbindung zwischen Film und Literatur allerdings vermittelt ein Blick auf die große Anzahl an Adaptionen, welche jährlich auf die Leinwand gebracht werden. Vom jahrhundertealten Klassiker bis zum eben erschienenen Horror-Thriller werten Produzenten unermüdlich Dramen, Kurzgeschichten und vor allem Romane auf ihre mögliche (Wieder-)Verfilmbarkeit aus, erwerben gegebenenfalls die Rechte und übertragen das schriftliche Original – mit häufig stark verändertem Handlungsstrang – in audiovisuelle Unterhaltung. Unabhängig davon, ob es sich um ›hohe‹ oder ›triviale‹ Literatur handelt, gelingen dabei oft von der Kritik hoch gelobte und zeitlose Filme. Die Vorlage gerät dabei nicht selten in Vergessenheit. So wählte im August 2012 das *British Film Institute* Alfred Hitchcocks *Vertigo - Aus dem Reich der Toten* (*Vertigo*, 1958) zum besten Film aller Zeiten.² Pierre Boileau und Thomas Narcejacs Roman *Von den Toten auferstanden* (*D'Entre Les Morts*, 1954), auf dem der Film beruhte, dürfte heute dagegen nur mehr den Wenigsten bekannt sein.³ Um einige weitere Beispiele berühmter filmischer Adaptionen zu nennen (basierend auf mehr oder weniger berühmten Romanen): *Im Westen nichts Neues* (*All Quiet on the Western Front*, 1930, Regie: Lewis Milestone, nach dem Roman von Erich Maria Remarque, 1928); *Vom Winde verweht* (*Gone with the Wind*, 1939, Victor Fleming, nach dem Roman von Margaret Mitchell, 1936); *Einer flog übers Kuckucksnest* (*One Flew over the Cuckoo's Nest*, 1975, Milos Forman, nach dem Roman von Ken Kesey, 1962), *No Country for Old Men* (2007, Joel und Ethan Coen, nach dem Roman von Cormac McCarthy, 2007), und *Slumdog Millionaire* (2008, Danny Boyle, nach dem Roman *Rupien! Rupien!* – im Original *Q & A* – von Vikas Swarup).

Auch wenn Stimmen, welche die prinzipielle Überlegenheit des Buches gegenüber der Kinoadaptation propagieren, nie gänzlich verstummen, finden Literaturverfilmungen immer wieder hohe Anerkennung (es sei hier nur nebenbei erwähnt, dass alle oben genannten Adaptionen – mit Ausnahme von *Vertigo* – mit dem Oscar in der Kategorie ›Bester Film‹ ausgezeichnet wurden). Aber wie sieht die Situation aus, wenn wir das Phänomen umkehren? Wie steht es

um die populäre und kritische Rezeption von Romanen, deren Handlung auf Filmen basiert? Solche Bücher existieren durchaus, finden aber in der Regel kaum Beachtung. Zwar liefert Hollywood zu den meisten seiner Großproduktionen die passenden »Novelizations«, von denen viele auch als Übersetzungen in Deutschland veröffentlicht werden,⁴ doch wird praktisch keine davon in den Zeitungs- und Zeitschriftenfeuilletons wahrgenommen. Die Kritik verleiht Novelizations nicht nach Strich und Faden, schlimmer: sie ignoriert sie. Auf der Suche nach plausiblen Gründen – und ob diese gerechtfertigt sind oder nicht – für diesen nahezu universellen Mangel an Aufmerksamkeit bieten die hier folgenden Seiten einen Streifzug durch ein ebenso präsent wie marginalisiertes Publikationsphänomen und liefern einen Einblick in die unkonventionellen Bedingungen, unter welchen Novelizations zustande kommen. Wir analysieren dabei sowohl die wirtschaftlichen Voraussetzungen als auch relevante Aspekte einiger Romane selbst. Aufgrund der Dominanz des Hollywoodkinos in diesem Bereich wird hierbei meist auf Werke amerikanischer Autoren eingegangen. Für eine Besprechung ist deren Präsenz auf dem deutschsprachigen Markt (in Form von Übersetzungen) allerdings Voraussetzung. Doch zunächst müssen wir das grundlegende Phänomen der Novelization etwas ausführlicher unter die Lupe nehmen.

Die Novelization (aus Mangel an einem deutschsprachigen Äquivalent soll dieser Ausdruck hier durchgehend verwendet werden) ist eine Unterkategorie jener Produkte, die man im angloamerikanischen Sprachraum als »Film Tie-ins« bezeichnet. Diese Produkte besitzen einen expliziten Bezug zu einem bestimmten Film und werden in der Regel kurz vor dessen Kinopremiere auf den Markt gebracht. Die Interessen sind hierbei vordergründig wirtschaftlicher Natur, und zwar im Sinne der maximalen finanziellen Auswertung einer filmischen Idee. Die Palette solcher Tie-Ins reicht von *Matrix*-T-Shirts über *Der Herr der Ringe*-Schmuck und *Shrek*-Plüschtiere hin zu *Avatar*-Videospiele – und eben zu Novelizations.⁵ Letztere stammen zwar, ebenso wie die anderen Phänomene, in erster Linie aus Hollywood, erfreuen sich aber auch im deutschsprachigen Raum seit Jahrzehnten an (wenngleich eingeschränkter) Popularität. Oftmals mit der Aufschrift »Das Buch zum Film« bzw. »Jetzt im Kino« versehen, handelt es sich dabei meistens um Romane, die auf den Drehbüchern kürzlich angelaufener (oder in Kürze anlaufender) Filme basieren.⁶ Man kann Novelizations zwar durchaus als autonome literarische Werke betrachten, da es nicht Voraussetzung ist, den Film zu kennen, um die Buchversion lesen und nachvollziehen zu können. Sofern Novelizations aber überhaupt von der Kritik wahrgenommen werden, werden sie meist pauschal als eines von vielen Randprodukten der gigantischen Werbemaschinerie des (Hollywood-)Kinos abgetan. Die Definition der Novelization, wie Autor Jonathan Coe beweist, geht also häufig einher mit einer Kritik des Genres. Coe bezeichnet die Novelization als »that bastard, misshapen offspring

of the cinema and the written word. [Novelizations are] execrably-written texts: cheap, hastily-assembled adaptations of recent movies and TV series.«⁷ Einen guten Ruf genießen Novelizations wahrlich nicht.

In akademischen Kreisen war die Situation lange Zeit ähnlich. Erst in den letzten Jahren wurde dem Genre einige Aufmerksamkeit entgegengebracht. Pionierarbeit leistete dabei Randall D. Larson mit seinem 1995 erschienenen Buch *Films Into Books: An Analytical Bibliography of Film Novelizations*, welches zum Teil als Analyse und zum Teil als Nachschlagewerk dient und zudem zahlreiche Kurzinterviews mit professionellen Novelizern enthält. Den bedeutendsten akademischen Beitrag lieferte bisher Jan Baetens in einer Reihe von Artikeln sowie in dem von ihm und Marc Lits herausgegebenen Sammelband *La novellisation/Novelization*. Thomas Van Parys erläutert in mehreren Aufsätzen die Geschichte und Differenzierung der verschiedenen Arten von Novelizations. Deborah Allison vergleicht in ihrem Aufsatz *Film/Print: Novelizations and »Capricorn One«* zwei verschiedene Novelizations ein und desselben Films, und in *The Hollywood Novelization: Film as Literature or Literature as Film Promotion?* analysiert der Verfasser des vorliegenden Aufsatzes das Novelization-Umschlagsdesign.⁸ Diese Auflistung ist kurz,⁹ besonders wenn man sie mit der Fülle an existierenden Arbeiten über filmische Adaptionen literarischer Werke vergleicht. Die Art wie Linda Hutcheon in ihrem Buch *A Theory of Adaptation* mit der Novelization umgeht, kann man dabei als symptomatisch für deren Ruf betrachten: Hutcheon schreibt, die blühende Novelization-Industrie »darf nicht ignoriert werden«,¹⁰ nur um sie im weiteren Verlauf ihrer Arbeit – bis auf einige wenige Bemerkungen – zu ignorieren.

Sind Novelizations also wirklich, wie Richard Curtis ironisch bemerkt, das literarische Äquivalent von »Malen nach Zahlen«?¹¹ Und sind sie tatsächlich als obskure Randerscheinungen des Buchwesens zu ewigem Schattendasein verdammt? Der hier präsentierte grobe Überblick dürfte, zumindest größtenteils, diesen Anschein eher bestätigen als widerlegen. Doch mehr als ein ästhetisches Unvermögen des Konzepts der Novelization an sich sind es die rigiden Produktions- und Publikationsbedingungen dieser literarischen Untergattung, die ihren möglichen Höhenflug unterbinden. Ein Blick über den Tellerrand Hollywoods (und über die Hollywood-exportartigen Zustände im deutschsprachigen Raum) hinaus, insbesondere nach Frankreich, zeigt nämlich, dass auf Filmen basierende Romane – auch wenn es sich um Hollywoodfilme handelt – unter weniger restriktiven Umständen durchaus literarische Bedeutung erlangen können.¹²

Die Gleichgültigkeit der Feuilletons wie der Geisteswissenschaftler gegenüber der konventionelleren Hollywood-Novelization jedenfalls lässt sich anhand mehrerer Faktoren erklären. Da wäre zum einen der bereits erwähnte Erscheinungstermin der Bücher, der nahezu ausnahmslos an den Termin des Filmstarts gekoppelt ist (manchmal mit wenigen Wochen Verzögerung vor-

bzw. nachher). Dass Bücher häufig zum Erscheinungstermin eines potenziell erfolgreichen Films auf den Markt kommen ist eine allgemein gängige Praxis, selbst wenn es sich nicht dezidiert um Novelizations handelt. So war der Kinostart von *Der Baader Meinhof Komplex* (Uli Edel) im September 2008 Grund genug für die Publikation (ebenfalls September 2008) einer aktualisierten und erweiterten Neuauflage von Stefan Austs gleichnamigem Sachbuch (erstmalig 1985 erschienen), dessen ursprüngliche Fassung ihrerseits als Vorlage für die Filmversion diente. Beispiele wie dieses zeugen nicht nur von kommerzieller Verschlagenheit der Buchverlage, sondern reflektieren mindestens ebenso die Macht des Kinos, historisch bzw. gesellschaftlich relevante Themen (wieder) in ein breiteres Blickfeld zu rücken und beim Publikum ein Interesse zu wecken, welches über ein einfaches Kinovergnügen hinausgeht.¹³

Potenziell bedenklich wird die Verquickung von Film- und Buchwesen erst dann, wenn es sich um Beispiele jener Sorte handelt, wie wir sie z.B. bei den unterschiedlichen Versionen von *Tintenherz* vorfinden. Cornelia Funkes Fantasyroman von 2003 entwickelte sich, gemeinsam mit den beiden Fortsetzungen *Tintenblut* (2005) und *Tintentod* (2007), zu einem Publikumsrenner, der sich über Jahre in den Bestsellerlisten hielt.¹⁴ Als Hollywood 2008 die gleichnamige Filmadaption (im Original *Inkheart*, Regie: Iain Softley) in die Kinos brachte, erschien nicht nur eine Sonderausgabe von Funkes Buch samt Kinoplakatumschlag und zahlreichen Filmbildern im Inneren, sondern auch die offizielle Novelization: ein 160 Seiten schlanker Roman von Jane Mason und Sarah Hines-Stephens, basierend auf dem Drehbuch von David Lindsay-Abaire, welches wiederum auf Funkes über 500 Seiten starkem Roman beruht. Bei sozusagen recyceltem »Buch zum Film zum Buch« liegt der Verdacht nahe, dass mit einer derartigen Verschönerung und Veränderung gegenüber dem Original auch eine Verminderung der Qualität einhergeht. Die Feuilletons scheinen diesen Verdacht ebenfalls zu hegen. Zeitungen wie die *Frankfurter Allgemeine* würdigen Funkes Werke mit ausführlichen Besprechungen,¹⁵ erwähnen jenes von Mason und Hines-Stephens hingegen gar nicht. Es gilt hier allerdings festzuhalten, dass derartige »Rückadaptionen« von Adaptionen zwar gelegentlich vorkommen, aber innerhalb des hier besprochenen Genres klar die Ausnahme bilden. In den allerhäufigsten Fällen handelt es sich bei Novelizations um Romanversionen von Originaldrehbüchern. Die Gleichschaltung von Premiere des Films und Erscheinung der Novelization bezeugt aber in jedem Fall im Prinzip nichts anderes, als dass letztere ohne ersteren kaum eine Chance hätte, sich auf dem Markt durchzusetzen. Der potenzielle Erfolg und die mediale Präsenz des Films sind es, die dafür sorgen, dass auch die Novelization das Interesse des ein oder anderen Filmfans auf sich ziehen kann. Nur in den seltensten Fällen erzielen Novelizations mehr als eine Auflage, und wenn, dann in der Regel nur, sobald eine Fortsetzung des adaptierten Kinofilms auf die Leinwand kommt. So wurde

im Jahr 2008 pünktlich zum Kinostart von *Indiana Jones und das Königreich des Kristallschädels* (*Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*, Steven Spielberg) nicht nur die gleichnamige Novelization von James Rollins veröffentlicht, sondern auch jene der drei vorangegangenen Kinoabenteuer (*Indiana Jones und die Jäger des verlorenen Schatzes*, 1981; *Indiana Jones und der Tempel des Todes*, 1984; *Indiana Jones und der letzte Kreuzzug*, 1989) neu aufgelegt.

Dass der Erfolg der Bücher abhängt von den Filmen, welche sie adaptieren, unterstreicht bereits die Gestaltung des Umschlags. Dieser stellt eher den Film-Verbeapparat als den Roman selbst in den Vordergrund. Ein flüchtiger Blick auf den Umschlag einer Novelization im Buchladen kann schon ausreichen, um für Filmtreibende als Erfolg gewertet zu werden. Unabhängig davon, ob die Person die Novelization kauft oder nicht, sie wurde darauf aufmerksam gemacht, dass ein gleichnamiger Film im Kino läuft und kann sich entschließen, diesen anzusehen. Denn nicht nur der Aufdruck »Das Buch zum Film« weist gezielt auf die Existenz der Kinoversion hin, auch die visuelle Gestaltung des gesamten Umschlags ist ganz auf letztere ausgerichtet. In den allermeisten Fällen wird dabei das offiziell lizenzierte Filmposter bzw. ein sogenanntes »production still« (ein zu Werbezwecken während der Dreharbeiten aufgenommenes Foto) übernommen und als Umschlagbild verwendet.

Zur routinemäßigen Wahl des Filmposters als Teil des Umschlagsdesigns kommt eine weitere, einem literarisch anspruchsvollen Image der Novelization abträgliche Praxis hinzu: die zutiefst eingeschränkten Arbeitsmöglichkeiten der Novelizer (also der Autoren von Novelizations). Während Filmemacher relativ sorgenfrei Romane, die sie zu adaptieren gedenken, neu interpretieren dürfen und somit Handlungselemente nach eigenem Gutdünken weglassen, modifizieren oder hinzufügen,¹⁶ sind Novelizer in der Regel aufgefordert, sich Punkt für Punkt an den Plot des Drehbuchs zu halten.¹⁷ Sie schreiben die Romane normalerweise auch nicht aus freien Stücken, suchen sich also nicht selbst einen für sie interessanten und gut umsetzbaren Film aus, sondern werden beinahe ausnahmslos von Filmbetreibern bzw. den Verlagen für ihre Leistung engagiert.¹⁸ Und wenn sich – was durchaus vorkommt – doch ein Handlungselement im Roman massiv vom jenem des Films unterscheidet, so ist das eher Versehen als künstlerischer Freiheitsdrang. Da Drehbücher häufig noch während der Dreharbeiten umgeschrieben werden, Novelizer aber gleichzeitig an der Romanadaption einer frühen Drehbuchversion arbeiten, sind Unstimmigkeiten zwischen den jeweiligen Handlungsverläufen bzw. deren Anordnung nicht ausgeschlossen. Bis zur Filmpremiere, und damit auch dem Erscheinungstermin der Novelization, bleibt dann oftmals nicht mehr die nötige Zeit, um die notwendigen Aktualisierungen vorzunehmen.¹⁹

Ein Beispiel einer solchen Unstimmigkeit finden wir in den beiden Versionen – Film und Novelization – von *Terminator: Die Erlösung* (*Terminator Salvation*,

2009, Regie: McG). Zwar überarbeitete Novelizer Alan Dean Foster die Handlung von Teilen seines Romans, nachdem er bemerkte, dass das *shooting script* von der Drehbuchversion, die man ihm zuvor gegeben hatte, maßgeblich abweicht.²⁰ Das Ende unterscheidet sich aber dennoch drastisch vom Film. Im Film opfert sich der Held Marcus Wright für seinen Mitstreiter John Connor, der die erfolgreiche Sprengung der bösen Skynet-Computerzentrale nur mit tödlichen Verletzungen überlebt. Wright, halb-Mensch-half-Terminator, beschließt, sein menschliches Herz Connor für eine Transplantation zu spenden, damit dieser die Menschheit im Kampf gegen die Maschinen weiter anführen kann. Im Buch dagegen überleben beide den finalen Kampf relativ unversehrt.

Diese Diskrepanz zwischen Film und Novelization widerspiegelt die Tatsache, dass aufgrund der zeitlichen Übereinstimmung von Kinostart und Erscheinungstermin Novelizations eben nicht, wie oft fälschlicherweise angenommen, Romanversionen von *Filmen* sind, sondern eben nur von deren Drehbüchern. Obwohl so konzipiert und vermarktet, als könnten wir mit ihnen »den Film lesen«, haben Novelizer tatsächlich nur in den seltensten Fällen Zugang zu den Dreharbeiten, geschweige denn zu einer fertigen Version des Films.²¹ Diesen Mangel an Einblick in die Produktion könnte man insofern als dem Schreibprozess förderlich interpretieren, da er Autoren und Autorinnen zwingt, die eigene Kreativität spielen zu lassen. In Wirklichkeit aber betonen diese Gegebenheiten eher den Status der Novelization als zweitrangiges Nebenprodukt des Films: Filmproduzenten halten es schlicht für nicht notwendig, mit Novelizern zusammenzuarbeiten und sie in den Produktionsprozess einzubinden; zu gleichgültig stehen sie dem Buch gegenüber.

Novelizer müssen also oft versuchen, aus ihrer Not eine Tugend zu machen. So sagt Foster beispielsweise zur Lösung seines Dilemmas, über das Ende der Filmversion von *Terminator Salvation* nicht ausreichend informiert gewesen zu sein: »I came up with a fairly clever ending, that serves as an ending to the book and to the story, but at the same time, doesn't contradict the actual ending that follows in the film.«²² Novelizer haben an bestimmten Stellen auch die Möglichkeit, Handlungselemente, die im Drehbuch nicht vorkommen bzw. nur angedeutet werden, hinzuzufügen oder auszuweiten. Sowohl James Rollins' *Indiana Jones und das Könireich des Kristallschädels* als auch Greg Cox' *Underworld: Aufstand der Lykaner* beispielsweise verfügen über einen Prolog, der hunderte von Jahren vor dem Zeitpunkt spielt, an welchem die jeweilige Filmversion einsetzt. Indiana Jones jagt Artefakten hinterher, die im Film mit den spanischen Konquistadoren des 16. Jahrhunderts in Verbindung gebracht werden, allerdings nur innerhalb der Dialoge der Protagonisten. Rollins greift diese Verbindung auf und beginnt seinen Roman mit einer kurzen Szene im Jahr 1546, in der einem Konquistador die Goldgier zum Verhängnis wird. Rollins deutet mit diesem Zusatz um einiges früher als der Film an, worum sich die

weitere Handlung in erster Linie drehen wird: um die Erforschung eines alten Maya-Tempels. In *Underworld: Aufstand der Lykaner* verhält es sich ähnlich: Der Film beginnt mit der Geburt des Protagonisten Lucian, des ersten unter den Werwölfen, der als Mensch zur Welt kommt. Er wird zum Anführer im Kampf gegen seine Todfeinde, die Vampire, heranwachsen. Die Novelization springt weiter zurück in die Vergangenheit und schildert, wie ein Vampir durch den Biss eines Wolfs in einen Werwolf verwandelt wird. Wir lernen also sozusagen den genetischen Urahn Lucians kennen. In beiden Büchern, *Indiana Jones* und *Underworld*, handelt es sich um Szenen, die zwar neue Informationen enthalten und vorab Atmosphäre schaffen, aber in keiner Weise mit der Haupthandlung des Films in Konflikt geraten. Dabei stellt sich allerdings besonders in *Underworld* die Frage nach dem Sinn des zusätzlichen Prologs. Als Einblick in die Welt von Lucians Vorfahren böte sich dem Autor nämlich hier die Möglichkeit, uns über den Grund seiner Menschlichkeit aufzuklären. Warum kommt Lucian als Mensch zur Welt, während alle anderen Kreaturen immer Wölfe bleiben? Der Film beantwortet die Frage nicht, und auch der Buchautor ergreift nicht die Gelegenheit, sich darüber Gedanken zu machen.

Vielleicht hatte er aber auch einfach keine Zeit dazu. Denn damit wären wir bei einem weiteren Faktor angelangt, der die Wahrscheinlichkeit einer qualitativ hochwertigen Novelization minimiert. Novelizer arbeiten in der Regel unter dem Druck strenger Abgabefristen, da der Abstand zwischen der Fertigstellung einer bearbeitbaren Drehbuchversion und der Kinopremiere knapp bemessen ist und der Publikationsprozess auch Wochen bis Monate beansprucht. Und wie bereits bemerkt, ist die zeitliche Gleichschaltung zwischen dem Erscheinen der Film- und Buchversion für eine effiziente Vermarktung von allerhöchster Wichtigkeit.²³ Dazu Alan Dean Foster, einer der produktivsten Novelizer (sowie Autor von Originalromanen) überhaupt: »What usually happens is that by the time the rights are assigned, it's a we-need-the-book-yesterday kind of deal.«²⁴ Die durchschnittliche Zeit, die Novelizern für ihre Adaptierung zur Verfügung steht, liegt irgendwo zwischen zwei Monaten und wenigen Wochen – ein eklatanter Unterschied zum Verfassen eines Originalromans. Wie Novelizer Raymond Benson, Autor der James Bond-Adaptionen *Der Morgen stirbt nie* (*Tomorrow Never Dies*, 1997), *Die Welt ist nicht genug* (*The World Is Not Enough*, 1999) und *Stirb an einem anderen Tag* (*Die Another Day*, 2003), feststellt: »I normally had about six to eight weeks to write a novelization, whereas I had a whole year for an original [novell].«²⁵ Anderen Quellen zufolge können Novelizations auch innerhalb von nur zwei Wochen entstehen.²⁶ Somit ist nicht nur etwaiger Mangel an Talent der Novelizer, sondern mit Sicherheit auch der Faktor Zeit ausschlaggebend für eine oft schlampige Umsetzung.

Diese schlampige Umsetzung macht sich dabei auf mehreren Ebenen bemerkbar, nicht zuletzt auf der editorischen. So beschreibt die hintere Umschlagseite

von Rollins' *Indiana Jones und das Königreich des Kristallschädels* das Werk als »das lang ersehnte vierte Abenteuer von *diana Jones*«²⁷ (meine Hervorhebung); in *Underworld: Aufstand der Lykaner* fehlt ein Satzzeichen,²⁸ und in der englischen Originalversion von Fosters fehlt das ›y‹ im Wort »difficult« (»Ashdown had no difficult [sic] communicating his fury«²⁹). Viel auffallender jedoch sind Mängel auf sprachlich-inhaltlicher Ebene. In seiner Besprechung der *Indiana Jones*-Romane, anlässlich der Erscheinung der Novelization *Indiana Jones und das Königreich des Kristallschädels*, spricht Hendrik Werner von »Stilblüten, begriffliche[n] Unschärfen und hanebüchene[n] Übertreibungen«³⁰ (Werners Artikel ist übrigens der einzige feuilletonistische Printbeitrag, den ich finden konnte, der Novelizations berücksichtigt). Ein Beispiel aus *Indiana Jones und das Königreich des Kristallschädels* (in der deutschen Übersetzung von Andreas Kasprzak): »Indy ging auf sie zu, und sie schaute zu ihm auf. Er sah den feurigen Blick in ihren Augen und wich zur Seite aus, aber als sie ihren Sohn entdeckte, milderte sich ihr Blick zu etwas Wärmeren.«³¹ Die Wiederholung des Wortes ›Blick‹ innerhalb eines Satzes wirkt unelegant, ebenso wie das »etwas Wärmere« (etwas Wärmere *was?*), zu welchem sich ihr Blick mildert. Und kann man einem Blick zur Seite ausweichen? Ähnlich unbeholfen klingt auch folgende Passage: »Die Sonne geht unter, Kumpel!«, trieb sein Freund ihn zur Eile, sein britischer Akzent schwer vor Sorge.«³² Wie, so darf man fragen, kann ein *Akzent* schwer von Sorge sein?

Was die vielen »hanebüchene[n] Übertreibungen« des Romans betrifft – etwa, dass *Indiana Jones* eine atomare Explosion unversehrt überlebt, indem er sich in einem Kühlschrank versteckt und darin hunderte Meter weit durch die Luft geschleudert wird –, so darf man diese Rollins im Prinzip nicht zum Vorwurf machen, entstammen sie doch dem Drehbuch. Dennoch schafft es der Autor, durch Hinzufügen eines Handlungselements die ohnehin absurde Kühlschrankszene noch absurder zu gestalten. So reagiert *Indy* im Buch, den Countdown zur Atomexplosion im Ohr, folgendermaßen: »*Indy* stürmte in die Küche und lief geradewegs zu dem strapazierfähigen King-Cool-Kühlschrank, riss die Tür auf.

›T-MINUS ZEHN SEKUNDEN!‹

›Komm schon, komm schon ...‹

Hastig riss er alles aus dem Kühlschrank, Einlegeböden und alles andere auch.³³ Er nahm sich einen Moment Zeit, um sich einen Eiswürfel für seine ausgedörrte Kehle in den Mund zu stecken, lutschte an dem Eis und genoss das kühle Wasser, das seine Kehle hinabrann. Vielleicht war dies seine letzte Gelegenheit dazu.

›T-MINUS FÜNF SEKUNDEN!‹³⁴ *Indiana Jones* weiß, dass in zehn Sekunden alles in die Luft fliegen wird, aber nimmt sich nicht nur »einen Moment Zeit« für einen Eiswürfel, er »genoss« ihn auch noch. Alan Dean Foster, Rollins' erfahrenerer Kollege, folgt eigenen Angaben nach in Bezug auf Logikfragen beim

Adaptionsprozess diesem Credo: »I try to remain as true to the original film as possible, without making an idiot of myself. [...] I will not write about people walking around in space without space suits and stuff like that.«³⁵ Rollins, so scheint es, kennt diesbezüglich weniger Skrupel.

Im Vergleich mit Cox' *Underworld: Aufstand der Lykaner* wirkt *Indiana Jones und das Königreich des Kristallschädels* dagegen regelrecht stilsicher. So heißt es bei Cox (bzw. beim deutschen Übersetzer Timothy Stahl) gleich auf der ersten Seite (es geht dabei um die Beschreibung von Pestopfern im Mittelalter): »Schwarz verfärbtes Fleisch und schwärende Wunden kündeten von den Qualen, die diese verdammten Seelen erlitten hatten, ehe der Sensenmann sie von ihrem Elend erlöste.«³⁶ Verdammung und Erlösung sind nach Cox Konzepte, die sich nicht gegenseitig ausschließen. Zusätzlich zu solch logischen bzw. stilistischen Ungereimtheiten wirkt das Buch – mit seinen 313 Seiten gegenüber der 92-minütigen Filmversion – auch künstlich stark in die Länge gezogen. Obwohl eine Figur nur in einer einzigen Szene kurz auftritt, hält der Autor es für notwendig, ihr Aussehen detailliert zu beschreiben: »Lucian fuhr herum und stellte sich dem dritten Mann, der versucht hatte, von rechts über ihn herzufallen: ein einäugiger Steinmetz, der eine Lederklappe über der leeren Augenhöhle trug; er wirkte größer und vorsichtiger als seine ungestümen und unbeholfenen Kumpane. Dicke Adern wölbten sich über seinen fleischigen Muskeln. Eine auf die Haut tätowierte Meerjungfrau deutete darauf hin, dass er früher zur See gefahren war.«³⁷ Im nächsten Moment – allerdings nach ausführlicher Beschreibung der jeweiligen Bewegungsabläufe – erschlägt Lucian den Steinmetz. Es scheint, als würde der Autor sich der visuellen Natur des Mediums, aus welchem er seine Adaption bezieht, derart verpflichtet fühlen, dass er mit beschreibenden Adjektiven regelrecht um sich wirft. Die an sich rasante Szene verliert dadurch an Tempo und wirkt behäbig. Die Fülle an Informationen, die wir in der Novelization erhalten, stehen in keinem Verhältnis zu den Informationen, die notwendig sind, um a) die Handlung nachvollziehbar zu machen und b) eine der Situation gerechte Stimmung zu vermitteln. So schreibt Cox beispielsweise, um die Angst eines Häftlings zum Ausdruck zu bringen, Folgendes (die Ausdrücke, die den Zustand der Angst signalisieren, sind dabei hervorgehoben): »Der *bebende* Diener fand sich gefangen zwischen den gnadenlosen Vampiren in seinem Rücken und dem entsetzlichen Werwolf, der vor ihm auftragte. [...] Überzeugt, dass sein Ende gekommen war, *betete er haspelnd* zu den Heiligen und *rang verzweifelt die Hände*. [...] Sein vernarbter Körper *zitterte wie ein Blatt*, und er *verlor die Kontrolle über seine Blase*. Sein *Darm entleerte sich ebenfalls*.«³⁸ Das Übermaß an Beschreibung sorgt hier eher für unfreiwillige Komik als für Spannung. Noch verstärkt wird diese Komik durch die letzten beiden Äußerungen, in denen in medizinisch-nüchternem Ton zwei anatomische Vorgänge beschrieben werden. Diese Bemerkungen sind nicht nur überflüssig – wir wissen bereits, dass der

Diener Todesangst hat –, die Sprachebene, die der Autor hier verwendet, ist auch völlig ungeeignet, um die Dramatik der Szene gebührend zu unterstreichen.

Dabei ist Beschreibung eine der Hauptaufgaben von Novelizern. Das Drehbuch liefert die Dialoge und die grobe Orts- und Zeitangabe, Novelizer füllen die Leerstellen dazwischen. Oder so einfach scheint es zumindest. Richard Curtis betont nämlich, dass die Annahme, als Novelizer im gemachten Nest zu sitzen, meist eben nur eine solche ist: »Anyone who thinks that tie-in writing is a mere matter of adding he-saids and she-saids to the screenplay dialogue has certainly never attempted such an adaptation«. ³⁹ Denn nicht nur Orte müssen ausführlicher als im Drehbuch beschrieben werden, die Novelization bietet auch die Möglichkeit bzw. die Notwendigkeit, auf die Motivation der Figuren bzw. auf deren Psyche näher einzugehen. Was im Film oft durch gekonnte Mimik und Gestik erzielt wird, muss der Novelizer in Worte fassen, die über eine schlichte *Beschreibung* von Mimik und Gestik hinausgehen. Dass die Novelization sich in Sachen Tempo und inhaltlichem Fokus vom Film unterscheiden kann liegt, wie Werner bemerkt, zumindest auch daran, dass »das literarische Erzählen nicht dem Rhythmus schneller Schnitte und dem Diktat der totalen Unterhaltung folgen muss, sondern sich Zeit für psychologische Zwischentöne nehmen kann«. ⁴⁰ So wird zumindest an einer Stelle in Cox' *Underworld: Aufstand der Lykaner* der Protagonist um eine humane Facette bereichert, die der Schauspieler Michael Sheen im Film eher vermissen lässt. Lucian, in Gestalt eines Werwolfs, ist kurz davor, den unschuldigen Diener zu töten: »Lucian wünschte, er hätte dem angstgepeinigten Diener ein wenig Trost spenden können, doch seine schreckliche neue Gestalt versagte es ihm, wie ein Mensch zu sprechen. Das Knurren, das aus seiner Schnauze drang, ließ den unseligen Gefangenen nur noch heftiger erzittern. Die einzige Gnade, die er ihm erweisen konnte, erkannte Lucian, war es, schnell zu machen ...«. ⁴¹ Anders als im Film wird hier klar, dass Lucian Mitleid für sein Opfer hegt. Doch auch wenn hie und da das Buch etwas mehr Einsicht gibt in den Gemütszustand des Protagonisten als der Film, darf man sich echten Tiefgang kaum erwarten. Das literarische Erzählen an sich mag sich zwar Zeit für psychologische Zwischentöne nehmen, der Novelizer kann es viel weniger. Er bleibt nach wie vor an die Auflagen seiner Arbeitgeber gebunden, deren vorgegebene Fristen streng sind. Da darf es auch nicht verwundern, wenn die Zwischentöne, sofern vorhanden, oft hölzern klingen.

Das niedrige Prestige von Novelizations spiegelt sich auch darin wider, dass nicht nur Produktionsfirmen und Kritiker, sondern Novelizer selbst ihre Arbeit oft geringschätzen und in ihr nicht mehr als eine Möglichkeit sehen, ohne größeren Aufwand schnelles Geld zu verdienen. ⁴² Die Idee und das Handlungsgerüst stammen ja schließlich nicht von ihnen selbst, sondern werden ihnen sozusagen von oben vorgegeben. Somit werden Novelizer, ähnlich der Berufssparte der professionellen Ghostwriter, auch gerne als Schriftsteller zweiter oder gar

dritter Klasse angesehen, die nicht gut genug sind, um auf eigene Faust etwas Anständiges zustande zu bringen. Eine derartige literarische Söldnermentalität macht sich, wenn auch implizit, in Cox' Danksagung am Ende von *Underworld: Aufstand der Lykaner* bemerkbar: »Ich muss Margaret Clark von Pocket Books für die Verschiebung des Abgabetermins für ein anderes Buch danken, was mir erlaubte, *Rise of the Lykans* in meinem Zeitplan unterzubringen.«⁴³ Eine Aussage wie diese spiegelt das Selbstverständnis des Novelizers als bezahlter Arbeiter wider, der wie am Fließband Produkte für die Werbemaschinerie Hollywoods anfertigt. Bei solchen Bedingungen ist es auch verständlich, dass verhältnismäßig seriöse Autoren wie z.B. Christopher Priest, dessen Originalroman *Prestige - Die Meister der Magie* (*The Prestige*, 1996) als Vorlage für die von der Kritik gefeierte gleichnamige Verfilmung (2006, Christopher Nolan) diente, für ihren weniger ambitionierten Brotjob gerne ein Pseudonym verwenden. So schrieb Priest die Novelization zu David Cronenbergs Film *eXistenZ* unter dem Alias John Luther Novak.⁴⁴ (Die deutsche Ausgabe erschien allerdings unter Priests echtem Namen.) Ähnlich kurios verhält es sich mit Jo Taitingers Roman *Das Geheimnis der Wale*, der als Novelization einer *deutschen* (Fernseh-)Filmproduktion (eines ZDF-Zweiteilers unter der Regie von Philipp Kadelbach) Seltenheitswert besitzt. Laut Autorennotiz auf der ersten Buchinnenseite hat Taitinger »unter Pseudonym zahlreiche Romane veröffentlicht.«⁴⁵ Ob es sich bei Taitinger um den echten Name der Autorin oder ebenfalls ein Pseudonym handelt, oder *welche* zahlreichen Romane sie sonst veröffentlicht hat, ist nicht ersichtlich. Klar scheint lediglich, dass die Autorin etwas zu verbergen hat.

Ein weiteres großes – wenn nicht gar das größte – Hindernis der Novelization auf ihrem Weg zu kritischer Akzeptanz ist aber die Wahl der zu adaptierenden Filme. Wie die hier erwähnten Romane bereits bezeugen, handelt es sich bei den Vorlagen fast ausnahmslos um großspurig produzierte Filme des Hollywood-Mainstreams, die wegen ihrer betont kommerziellen Ausrichtung oft genug selbst ins Kreuzfeuer der Kritik geraten und von manchen Publikationsorganen gar boykottiert werden. Der Grad des potenziellen Masseninteresses an der Filmversion, nicht die literarisch-künstlerische Sinnhaftigkeit einer Buchadaption, bestimmt nämlich, ob Studios eine Novelization in Auftrag geben oder nicht. Wenig erfolgreiche Autoren, die bereit sind, gegen einen Pauschalpreis selbst ein offensichtlich niveauloses Blockbusterdrehbuch wie jenes von *Transformers* (2007, Michael Bay, Drehbuch von Roberto Orci und Alex Kurtzman) belletristisch zu verarbeiten, gibt es schließlich zur Genüge.⁴⁶ Ob ein Drehbuch literarisches Potenzial besitzt und eine Romanadaption somit für einen Autor ein attraktives Projekt darstellt oder nicht, ist im Sinne eines rein wirtschaftlichen Denkens irrelevant. Die verhältnismäßig geringen Kosten für eine Buchpublikation (im Vergleich zum Millionen verschlingenden Filmdistributionsprozess) machen das Risiko tragbar. Blockbusterproduzenten bauen ihre Hoffnungen

auf ein Multimillionenpublikum, und – so lautet wohl der Gedanke – bei derart vielen Kinobesuchern finden sich ausreichend Käufer, um die Publikation von Novelizations für Verlage rentabel zu machen – unabhängig von deren Qualität. Ein kleiner, feiner Independentfilm wie *Take Shelter* (2011, Jeff Nichols), der mehr Aufmerksamkeit auf die Psyche der Protagonisten als auf visuelles Spektakel legt, bietet durchaus Potenzial für einen spannenden Roman. Da er aber weder namhafte Stars noch teure Effekte vorweist und deshalb nie ein mit *Transformers* vergleichbares Publikum erreichen kann, wird auch kein Verlag auf die Idee kommen, ein Novelizationprojekt in Auftrag zu geben.

Damit sei als letzter hier zu erwähnender Punkt noch ein kurzer Blick auf ebendiese Verlage geworfen. Für ein breit gefächertes Medieninteresse, also auch für Besprechungen in den Feuilletons, ist nicht nur die Qualität oder Brisanz des Textes bzw. der Bekanntheitsgrad des Autors/der Autorin ausschlaggebend, sondern nicht zuletzt das »symbolische Kapital« bzw. das Ansehen des Verlages, der den Text auf den Markt bringt.⁴⁷ Die deutschen Ausgaben der meisten Novelizations, soviel wird schnell klar, gehören nicht in jene Kategorie von Verlagen, deren Bücher regelmäßig in den gängigsten Zeitungen und Zeitschriften diskutiert werden. Eine (zufällige) Auswahl: Parragon (*Prince of Persia: Der Sand der Zeit/Prince of Persia: The Sands of Time*, 2010, James Ponti), Schneiderbuch (*Die Legende von Aang/The Last Airbender*, 2010, Michael Teitelbaum), Bastei Lübbe (*Bodyguard*, 1997, Robert Tine), Burgschmiet (*Pearl Harbor*, 2001, Randall Wallace),⁴⁸ Panini (*Underworld: Aufstand der Lykaner*, 2009, Greg Cox), Cross Cult (*Star Trek*, 2009, Alan Dean Foster). Zwar sind verhältnismäßig prestigeträchtigere Verlage wie etwa Goldmann (*King Kong*, 2005, Christopher Golden), Ullstein (*eXistenZ, Krupp - Eine deutsche Familie*, 2009, Carlo Rola) oder sogar Aufbau (*Das Geheimnis der Wale*) durchaus auch im Novelization-Geschäft vertreten,⁴⁹ doch bilden sie klar die Ausnahme. In der Regel handelt es sich um Verlage, die sich bewusst auf eine junge Leserschaft konzentrieren. Fantasy- und Science Fiction-Romane⁵⁰ sind dabei besonders stark vertreten. Dass es sich hierbei um populäre Genres handelt, die ohnehin gerne von der Presse ignoriert oder gar belächelt werden, erschwert eine kritische Aufwertung von Novelizations zusätzlich.

Um die im Weltmarkt vorherrschende Form der Novelization aus den ästhetischen Zwängen, denen sie zweifelsohne unterliegt, zu befreien, bedarf es sowohl fähiger Autoren als auch einer Lockerung der zumeist starren Produktionsbedingungen. Warum nicht auf einen den Film bewerbenden Buchumschlag verzichten und stattdessen ein neues Design kreieren, welches der Romanversion Eigenständigkeit verleiht? Warum als Novelizer immer auf einen Auftrag warten und sich nicht stattdessen einen Film (vielleicht auch einen weniger bekannten aus vergangenen Jahrzehnten) auswählen, der einen auch wirklich inspiriert? Warum sklavisch den Plot des gewählten Films befolgen, wenn man doch, in-

dem man z.B. gezielt Haupt- und Nebenfigur austauscht, neue Akzente setzen und somit quasi in einen literarisch-kreativen Dialog mit dem Original treten könnte? Und warum (auch als Autor mit Anspruch und mit dem Wunsch, von der Kritik wahrgenommen zu werden) auf der Suche nach immer neuen Ideen in die Ferne schweifen, liegen gute Filme doch so nah ...

Anmerkungen

- 1 Dieser Aufsatz entstand als Teil des Forschungsprojekts »Framing Media: The Periphery of Fiction and Film« an der Universität Innsbruck, Österreich, unter der Leitung von Mario Klarer und mit Unterstützung des Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (FWF). Der Aufsatz basiert zum Teil auf meinem Artikel *The Hollywood Novelization: Film as Literature or Literature as Film Promotion?*, in: *Poetics Today*, 33(2012)2, 137–168.
- 2 Vgl. <http://www.bfi.org.uk/news/50-greatest-films-all-time> (abgerufen am 4.9.2012).
- 3 2005 brachte Rowohlt den Roman neu auf den Markt. Bezeichnenderweise wurde dabei allerdings nicht der ursprüngliche deutsche Titel des Buchs verwendet, sondern jener der Filmversion. Die andauernde Berühmtheit des Films, und nicht die Qualität des Buches, dürfte somit der Hauptanreiz für die Neuveröffentlichung gewesen sein. Vgl. Pierre Boileau, Thomas Narcejac, *Vertigo. Aus dem Reich der Toten*, Neuausgabe, Hamburg 2005.
- 4 Einige Beispiele: *Indiana Jones - Jäger des verlorenen Schatzes (Indiana Jones and the Raiders of the Lost Ark)*, Ryder Windham, 2008, nach dem Drehbuch von Lawrence Kasdan), *Gladiator (Gladiator - A Hero Will Rise)*, Dewey Gram, 2000, nach dem Drehbuch von David Franzoni, John Logan und William Nicholson), *Hellboy II: Die Goldene Armee (Hellboy II: The Golden Army)*, Robert Greenberger, 2008, nach dem Drehbuch von Guillermo del Toro).
- 5 Der Begriff »Tie-in« bezieht sich übrigens auf den englischen Ausdruck »to tie in with something«, was soviel bedeutet wie »an etwas anknüpfen«. Es handelt sich also um jedes von der Produktionsfirma bzw. dem Verleih lizenzierte Produkt, welches an eine Kinopremiere »anknüpft«. Zum Tie-In vgl. Robert Marich, *Marketing to Moviegoers. A Handbook of Strategies and Tactics*, 2. Aufl., Carbondale 2005, 309.
- 6 Die Zusatzbezeichnung »Das Buch zum Film« verweist allerdings nicht *nur* auf Romane, die auf Drehbüchern basieren, sondern auf jedwede Art von Büchern, welche anlässlich eines anlaufenden Filmes erscheinen. Diese können Drehbücher selbst sein – z.B. *Das weiße Band: Eine Deutsche Kindergeschichte* (2009, Drehbuch von Michael Haneke); Kombinationen aus Drehbuch und »Making-of«-Berichten – z.B. *Zweiohrküken* (2009, Drehbuch von Anika Decker und Til Schweiger); »Making-Of«-Sekundärliteratur – z.B. *Avatar: Die Entdeckung einer neuen Dimension (The Art of Avatar)*, 2010, James Cameron und Lisa Fitzpatrick); sowie Neuauflagen von Originalromanen anlässlich einer aktuellen Kinoadaption – z.B. die Neuauflage von Richard Yates' Roman aus dem Jahre 1961, *Zeiten des Aufbruchs (Revolutionary Road)*, Film: 2005, Sam Mendes).

- 7 Vgl. Jonathan Coe, *Diary of an Obsession*, 2005, www.jonathancoewriter.com/oddsAndEnds/diaryOfAnObsession.html (aufgerufen am 04.09.2012).
- 8 Randall D. Larson, *Films Into Books: An Analytical Bibliography of Film Novelizations, Movie, and TV Tie-Ins*, Metuchen 1995; Jan Baetens, *Novelization: A Contaminated Genre?*, in: *Critical Inquiry* 32/2005, 43–60; Jan Baetens, *From Screen to Text: Novelization, the Hidden Continent*, in: Deborah Cartmell, Imelda Whelehan (Hg.), *The Cambridge Companion to Literature on Screen*, Cambridge 2007, 226–38; Jan Baetens, *Expanding the Field of Constraint: Novelization as an Example of Multiply Constrained Writing*, in: *Poetics Today*, 31(2010), 51–79; Jan Baetens, Marc Lits (Hg.), *La novellisation: Du film au roman/Novelization: From Film to Novel*, Louvain 2004; Thomas Van Parys, *The Commercial Novelization: Research, History, Differentiation*, in: *Literature-Film Quarterly*, 37(2009)4, 305–317; Allison, Deborah *Film/Print: Novelisations and Capricorn One*, *M/C Journal* 10.2/2007, <http://journal.media-culture.org.au/0705/07-allison.php> (abgerufen am 04.09.2012); Johannes Mahlknrecht, *The Hollywood Novelization: Film as Literature or Literature as Film Promotion?*, in: *Poetics Today*, 33(2012)2, 137–168.
- 9 Für eine ausführliche Bibliographie über Novelizations, welche auch Arbeiten in verschiedenen Sprachen außer Englisch (auf deutsch gibt es praktisch keine) berücksichtigt, vgl. Thomas Van Parys, *The Study of Novelisation: A Typology and Secondary Bibliography*, in: *Belphégor* 10.2/2011, http://etc.dal.ca/belphegor/vol10_no2/articles/10_02_parys_noveli_fr.html (abgerufen am 04.09.2012).
- 10 Meine Übersetzung: »... the flourishing ›novelization‹ industry today cannot be ignored.« Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New York 2006, 38.
- 11 Vgl. Richard Curtis, *Mastering the Business of Writing*, New York 1996, ebook.
- 12 Vgl. dazu das von Jan Baetens und Marc Lits herausgegebene, 2004 erschienene Buch *La novellisation: Du film au roman/Novelization: From Film to Novel* bzw. Van Parys, *The Commercial Novelization: Research, History, Differentiation* von 2009.
- 13 Aber auch im Bereich der erzählenden Literatur kann eine derartige Taktik durchaus ähnliche Auswirkungen erzielen. So wird das Gesicht von Filmstar Keira Knightley auf dem Umschlag der 2005 erschienen Neuauflage des Klassikers *Stolz und Vorurteil* (*Pride and Prejudice*, 1813, Jane Austen) einen alteingesessenen Literaturfan vielleicht abschrecken, doch vermag ein auf den Film zugeschnittenes Buchdeckeldesign eine neue potenzielle Leserschicht zu erreichen, nämlich Filmliebhaber (Knightley spielt die Hauptfigur in Joe Wrights Verfilmung aus dem Jahr 2005). Ihnen kann so über den Umweg der visuellen Verbindung zum Kino (mittels Filmposter auf dem Buchumschlag) das Lesen schmackhaft gemacht werden. Zu beachten ist allerdings, dass es sich bei diesem Beispiel nicht um eine Novelization in dem Sinne handelt, wie sie im weiteren Verlauf dieser Arbeit besprochen wird. Der Text des Buches an sich bleibt nämlich nach wie vor eine Übersetzung des Originalwerks von Jane Austen.
- 14 Vgl. Bestseller Belletristik, in: *Der Spiegel*, 12.11.2007, 46, und Bestseller Belletristik, in: *Der Spiegel*, 28.12.2009, 53.
- 15 Vgl. Tilman Spreckelsen, *Machtkampf in der Tintenwelt. Rekordverdächtig: Heute erscheint der Abschlussband von Cornelia Funkes Trilogie*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28.09.2007, 37.
- 16 Wobei es natürlich Ausnahmen gibt. Man denke zum Beispiel an die strenge Kontrolle,

welche Joanne K. Rowling über die Entwicklung der Drehbücher zu ihren Harry Potter-Romanen ausübte (vgl. Rowling 2007), oder an jene Romanautoren, die auch die Drehbuchadaptionen selbst verfassen. Ein Beispiel hierfür ist John Irvings *Gottes Werk und Teufels Beitrag* (*The Cider House Rules*, 1999, Lasse Hallström). Irving wurde für dieses einzige Drehbuch seiner bisherigen Karriere sogar mit dem Oscar ausgezeichnet. Doch in der Regel arbeiten Filmemacher nicht mit den Romanautoren zusammen und sind auch nicht vertraglich zu Werktreue verpflichtet.

- 17 Vgl. Larson, *Films Into Books*, 44.
- 18 Zu den vertraglichen Abläufen im US-amerikanischen Raum vgl. Roberta Kent, Joel Gotler, *Exploiting Book-Publishing Rights*, in: Jason E. Squire (Hg.), *The Movie Business Book*, Maidenhead, Berkshire 2006, 93ff.
- 19 Vgl. Thomas van Parys, Lien Jansen, Elisabeth Vanhoutte, *eXistenZ, a Different Novelization?*, in: *Image & Narrative*, 9/2004, <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/performance/vanparys.htm> (aufgerufen am 04.09.2012).
- 20 Vgl. Jenna Busch, *Interview with Alan Dean Foster, Author of »Terminator Salvation: The Official Movie Novelization«*, in: *The Huffington Post*, 10.08.2009, http://www.huffingtonpost.com/jenna-busch/interview-with-alan-dean_b_254723.html (aufgerufen am 04.09.2012).
- 21 Vgl. Larson, *Films Into Books*, 141.
- 22 Vgl. Jenny Williams, *Lunch With Alan Dean Foster*, in: *Wired*, 01.07.2009, <http://www.wired.com/geekdad/2009/07/alandeanfosterparti/> (aufgerufen am 04.09.2012).
- 23 Für den deutschen Markt ist im Übrigen noch der nötige Zeitraum für die Übersetzung hinzuzurechnen. Dies könnte sich in Zukunft zu einem echten Problem entwickeln, da die zeitlichen Distanzen zwischen dem (früheren) amerikanischen und dem weltweiten Starttermin eines Films zusehends schwinden. Mitunter starten amerikanische Filme sogar zuerst im Ausland; vgl. hierzu Pamela McClintock, *Box Office Shocker: »Battleship« Boldly Opens More Than a Month Early Overseas*, in: *The Hollywood Reporter*, 4/11/2012, <http://www.hollywoodreporter.com/news/battleship-box-office-taylor-kitsch-peter-berg-311075> (aufgerufen am 04.09.2012).
- 24 Zitiert in Larson, *Films Into Books*, 141.
- 25 Zitiert in John Cox, *The Raymond Benson C.Bn Interview Part IV*, in: *CommanderBond.net*, 15.04.2004, <http://commanderbond.net/2339/the-raymond-benson-cbn-interview-part-iv.html> (aufgerufen am 04.09.2012).
- 26 Vgl. *The Business of Novelization & Tie-Ins Part Two: Deadlines*, in: *The International Association of Media Tie-In Writers*, http://www.iamtw.org/art_business_deadlines.html (aufgerufen am 04.09.2012).
- 27 James Rollins, *Indiana Jones und das Königreich des Kristallschädels*, München 2008.
- 28 Greg Cox, *Underworld: Aufstand der Lykaner*, Stuttgart 2009, 22.
- 29 Alan Dean Foster, *Terminator Salvation*, London 2009, 216.
- 30 Hendrik Werner, *Indiana Jones und die Geheimnisse der Bibliothek*, in: *Die Welt*, 08.05.2008, 30. (Artikelsuche über das *Innsbrucker Zeitungsarchiv*, <http://iza.uibk.ac.at>).
- 31 Rollins, *Indiana Jones*, 206.

- 32 Ebd., 14.
- 33 Anmerkung: Dieses »alles andere auch« ist eine unnötige Wiederholung, wurde doch nur wenige Worte vorher bemerkt, dass Indy »alles« aus dem Kühlschrank reißt.
- 34 Ebd., 72f.
- 35 Zitiert in Larson, *Films Into Books*, 143.
- 36 Cox, *Lykaner*, 5.
- 37 Ebd., 18.
- 38 Ebd., 24f.
- 39 Curtis, *Business of Writing*.
- 40 Werner, *Geheimnisse der Bibliothek*, 30.
- 41 Cox, *Lykaner*, 25.
- 42 Vgl. Curtis, *Business of Writing*.
- 43 Cox, *Lykaner*, 314.
- 44 Vgl. Van Parys u.a., *Different Novelization?*.
- 45 Jo Taitinger, *Das Geheimnis der Wale*, Berlin, 2009.
- 46 Wobei anzumerken ist, dass – zumindest in den Augen von *Transformers*-Novelizer Alan Dean Foster (2007, Film: 2007, Michael Bay), gerade ein schlechtes Drehbuch den Anreiz liefern kann für den Versuch, einen passablen Roman daraus zu machen; vgl. Alan Dean Foster, *BSC Interview - Alan Dean Foster*, in: *Boomtron*, <http://www.boomtron.com/2009/06/bsc-interview-alan-dean-foster/> (aufgerufen am 04.09.2012).
- 47 Vgl. Stefan Neuhaus, *Literaturvermittlung*, Konstanz 2009, 53.
- 48 *Pearl Harbor* ist übrigens eines der sehr seltenen Beispiele, bei denen es sich bei Drehbuchautor und Novelizer um ein und dieselbe Person handelt. Ein Drehbuchautor hat zwar in der Regel immer das Vorrecht, die Novelization selbst zu schreiben, wenn er möchte, doch wollen das – wohl nicht zuletzt aus den hier aufgelisteten Gründen – nur die allerwenigsten (vgl. Curtis, *Business of Writing*).
- 49 Wobei zumindest im Falle von *eXistenZ* auch der bekannte Name des Autors, Christopher Priest, eine Rolle für die Publikationsentscheidung gespielt haben dürfte, bzw. der berühmte Name des Regisseurs der Filmversion, David Cronenberg.
- 50 Zu Science-Fiction Novelizations vgl. Thomas Van Parys, *A Fantastic Voyage into Inner Space: Description in Science-Fiction Novelizations*, in: *Science-Fiction Studies*, 38(2011)2, 288–303. Ebenfalls einen Blick wert ist diesbezüglich Sharon A. Russell, *The Problem of Novelization: »Dead and Buried and Nomads« by Chelsea Quinn Yarbro*, in: Michele Langford (Hg.), *Contours of the Fantastic: Selected Essays from the Eight International Conference of the Fantastic in the Arts*, New York 1990, 121–128.

WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

2

2013

59. Jahrgang

Karlheinz Barck Leonardo-Effekte ■ *Ernst Müller* Prometheus

am Ende? ■ *Wolfgang Heise* Franz Kafkas »Prometheus«-Parabel

■ *Michael Franz* Die Zeichenspiele des Philosophen Georg Klaus ■

Ulrich Krellner Zur Rezeption von Uwe Johnsons erstem Roman

»Ingrid Babendererde« ■ *Sebastian Lübcke* Robert Walsers

»Ein Vormittag« zwischen »Strategien« und »Taktiken« ■ *Wolfram Malte*

Fues Der Flaneur des »Passagen-Werks« ■ *Rita Morrien* Kommunika-

tionsstrategien in Michael Hanekes »Das weiße Band«

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 Jahresabonnementspreis
(für 4 Hefte à EUR 20,-)
beträgt EUR 80,-,
der Studentenabonnementspreis EUR 56,-
und der Einzelheftpreis EUR 22,-,
jeweils zuzüglich Versandkosten.

Herausgegeben von Peter Engelmann
gemeinsam mit Michael Franz und
Daniel Weidner

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

Gefördert vom Bundesministerium für
Wissenschaft und Forschung und vom
Bundeskanzleramt der Republik
Österreich sowie mit Unterstützung des
Zentrums für Literatur- und Kultur-
forschung Berlin

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: Martina Kempter
Redaktionsanschrift:
Schützenstraße 18
D-10117 Berlin
Telefon: (030) 20192-460
Telefax: (030) 20192-154
E-Mail: weimarer.beitraege@passagen.at

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

Inhalt

| | |
|--|-----|
| <i>Martin Tremel, Mai Wegener</i> Vorbemerkung zu: Karlheinz Barck, »Leonardo-Effekte« | 165 |
| <i>Karlheinz Barck</i> Leonardo-Effekte. Perspektiven aus der Differenzierung von Natur- und Geisteswissenschaften | 167 |
| <i>Ernst Müller</i> Prometheus am Ende? Anmerkung zu einer Vorlesung Wolfgang Heises über Franz Kafka | 190 |
| <i>Wolfgang Heise</i> Franz Kafkas »Prometheus«-Parabel | 196 |
| <i>Michael Franz</i> »Die marxistischen Klassiker sind keine Kirchenväter. Die Zeichenspiele des Philosophen Georg Klaus | 204 |
| <i>Ulrich Krellner</i> Die unterschätzte Reifeprüfung. Zur Rezeption von Uwe Johnsons erstem Roman »Ingrid Babendererde« | 224 |
| <i>Sebastian Lübcke</i> Relativ absolut. Robert Walsers »Ein Vormittag« zwischen »Strategien« und »Taktiken« | 245 |
| <i>Wolfram Malte Fues</i> Ergangene Gedanken. Der Flaneur des »Passagen-Werks« | 264 |
| <i>Rita Morrien</i> Verhör, Bekenntnis, Schweigen – fatale Kommunikationsstrategien in Michael Hanekes Film »Das weiße Band« | 285 |

Diskussion - Rezensionen

| | |
|---|-----|
| <i>Aurélie Barjonet</i> Einblicke in eine zwiespältige Epoche. Anmerkungen zu Manfred Naumanns Autobiographie »Zwischenräume« | 300 |
| <i>Thomas Möbius</i> Sichtweisen auf die DDR-Literatur. Zu Maria Brosigs Reimann-Studie und Susanne Liermanns »Selbstbilder später DDR-Literatur« | 306 |
| <i>Christian Sieg</i> Thorsten M. Päprow: »Faltenwürfe« in Heinrich Bölls »Irischem Tagebuch«. Untersuchungen zu intertextuellen, poetologischen, stilistischen und thematischen Aspekten als Momente einer textimmanenten Strategie der »Bedeutungsvervielfältigung« | 310 |
| <i>Uwe Schütte</i> Peter Schmucker: Grenzübertretungen. Intertextualität im Werk von W.G. Sebald | 313 |
| <i>Simon Aeberhard</i> Simon Zumsteg: »poeta contra doctus«. Die perverse Poetologie des Schriftstellers Hermann Burger | 317 |

Herausgeber

Peter Engelmann (Wien)

gemeinsam mit *Michael Franz* (Berlin) und *Daniel Weidner* (Berlin)

Wissenschaftlicher Beirat

Alexander W. Belobratow (St. Petersburg), *Marino Freschi* (Rom), *Willi Goetschel* (Toronto), *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* (Paris), *Rodney Symington* (Victoria), *David Wellbery* (Chicago)

Autoren dieses Heftes

Aeberhard, Simon, Dr. – Universität Basel, Deutsches Seminar, Nadelberg 4, CH-4051 Basel

Barjonet, Aurélie, Dr. – Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines (CHCSC), Université de Versailles St-Quentin, 47 boulevard Vauban, F-78047 Guyancourt

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

Fues, Wolfram Malte, Prof. Dr. – Aeschstraße 3B, CH-4202 Duggingen

Krellner, Ulrich, Dr. – Guerickestraße 12, D-10587 Berlin

Lübcke, Sebastian – Greizer Straße 24, D-35396 Gießen

Möbius, Thomas – Gleimstraße 36, D-10437 Berlin

Morrien, Rita, PD Dr. – Universität Paderborn, Institut für Germanistik und Vergleichende Literaturwissenschaft, Warburger Straße 100, D-33098 Paderborn

Müller, Ernst, PD Dr. – Zentrum für Literatur- und Kulturforschung, Schützenstraße 18, D-10117 Berlin

Schütte, Uwe, Dr. – Aston University, School of Languages & Social Sciences, German Studies, Aston Triangle, UK-Birmingham B4 7ET

Sieg, Christian, Dr. – Westfälische Wilhelms-Universität Münster, Exzellenzcluster Religion und Politik in den Kulturen der Vormoderne und der Moderne, Johannisstraße 1-4, D-48143 Münster

Treml, Martin, Dr. – Zentrum für Literatur- und Kulturforschung, Schützenstraße 18, D-10117 Berlin

Wegener, Mai, Dr. – Dunckerstraße 17, D-10437 Berlin

Redaktionsschluss: 13. Februar 2013

Vorbemerkung zu: Karlheinz Barck, »Leonardo-Effekte«

Am 30. September 2012 ist der Romanist und Kulturwissenschaftler Karlheinz Barck, den alle Freunde »Carlo« nannten, in Berlin gestorben. Zu seinem Andenken erscheint nachfolgend der bislang unveröffentlichte Text *Leonardo-Effekte: Perspektiven aus der Differenzierung von Natur- und Geisteswissenschaften*.

Ursprünglich war dieser Text als erster von insgesamt vier Beiträgen gedacht, die den Themenschwerpunkt eines Hefts von *NTM. Zeitschrift für Geschichte der Wissenschaften, Technik und Medizin* bilden würden. Sie sollten ein zusammenhängendes Ergebnis des von 2001 – 2005 am Berliner Zentrum für Literaturforschung (so der damalige Name) laufenden Forschungsprojekts »Leonardo-Effekte. Exemplarische Konstellationen aus der Trennungsgeschichte von Natur- und Geisteswissenschaften: 1800 – 1900 – 2000« darstellen. Während die Texte von Christina Brandt, Mai Wegener und Caroline Welsh (der drei Mitarbeiterinnen am Projekt) einem *Peer-review*-Verfahren unterzogen wurden und im zweiten und dritten Heft der genannten Zeitschrift 2009 erschienen,¹ stockte die Bearbeitung von Carlos Text, sodass er hier zum ersten Mal abgedruckt wird.

Der Text hatte für Verwirrung gesorgt, weil er keinem Genre zuzuordnen war – gewiss, aber gerade das macht seinen Reiz aus. Er performiert, wovon er spricht. In einem »summarischen|n| Parcours durch drei ausgewählte unterschiedliche Konstellationen« (183) stellt er die Einheit sonst getrennter Wissenschaften im Zeichen des Wissens her und tut das zumindest für den passageren Moment der Lektüre. Dabei führte die Strecke nicht nur durch verschiedene Wissens-, sondern auch Sprachkulturen, sodass der deutsch verfasste Text zu einem großen Teil aus französischen und englischen Zitaten zusammengesetzt ist und mit der Bezeichnung »Colofón« für »Schlussteil, Abschluss«, der oft Name, Ort, Datum des Druckers und seiner Arbeit in einer künstlerisch und grafisch anspruchsvoll gestalteten Form angibt, auch noch das Spanische mit einbezieht. Das geschah in derselben Absicht: Trennungen aufzuheben, Einheiten herzustellen, die zwischen Disziplinen, Nationalliteraturen, Wissensfeldern lagen. Gerade deshalb erscheint Leonardo da Vinci als Namenspatron, der eben nicht allein der Künstler war, der die *Mona Lisa*, das *Abendmahl* oder diverse Madonnen malte, sondern auch der Ingenieur und Konstrukteur im Sinne Vitruvs, des antiken Architekten und Meisters der Proportionen. Es ist der Leonardo Paul Valéry's, der hier Pate stand.

Und so wie Leonardo die Mechanik des Menschen erforschte, interessierte sich Carlo für die Mechanik des Wissens jenseits der Differenzierung von Natur- und Geisteswissenschaften.

Martin Tremel, Mai Wegener

Anmerkung

- 1 Die Publikationen der Zeitschrift *NTM* sind im Internet frei zugänglich.

Karlheinz Barck

Leonardo-Effekte

Perspektiven aus der Differenzierung von Natur- und Geisteswissenschaften

Léonard possède comme aucun artiste le sentiment précis des formes naturelles. Il est l'ange de la morphologie.

Paul Valéry, 1936

Die Antike hatte so manches Labyrinth, aber das Labyrinth der getrennten Wissenschaften war ihr nicht bekannt.

Antonin Artaud, 1936

Die in Deutschland seit etwa den 80er Jahren andauernde Konjunktur der Kulturwissenschaften, die nicht mit den aus Konzepten der Birmingham-School hervorgegangenen *Cultural Studies* zu verwechseln sind,¹ führt als ihr theoriegeschichtliches Apriori den Diskurs über Differenzen zwischen Natur- und Geisteswissenschaften mit sich, dessen Konstellation im 19. Jahrhundert Wilhelm Dilthey 1910 in Gestalt eines Standardwerkes beschrieben hat.² Die vor fast fünfzig Jahren von dem englischen Physiker und Romancier Percy Charles Snow getroffene Diagnose zweier sich entfremdet und kommunikationslos gegenüberstehender Kulturen,³ einer traditionalistisch literarischen und einer naturwissenschaftlichen, deren Trennung Snow als ein Problem analysierte und als ein Dilemma beklagte, wurde entgegen der Absicht ihres Erfinders zu einem ebenso bequemen wie die aufgerufenen Probleme verwirrenden Schema kanonisiert.⁴ Verwirrend war (und bleibt) der Dualismus eines Modells, das von Befürwortern wie Gegnern als Voraussetzung angenommen wurde und schließlich sogar durch Anbauten einer dritten (soziologischen) Kultur erweitert und ergänzt wurde, der Wolf Lepenies im Vergleich zwischen Frankreich, England und Deutschland eine wissenschaftsgeschichtliche Begründung zu geben versuchte. »Seit der Auseinandersetzung zwischen P. C. Snow und F. R. Leavis ist der Gegensatz von Natur- und Geisteswissenschaften zum Schlagwort von den zwei Kulturen geworden. Ich bin der Auffassung, dass man die Sozialwissenschaften als eine dritte Kultur bezeichnen kann, in der seit ihrem Entstehen szientifische und literarische Orientierungen einander gegenüberstehen.«⁵ Was der Diskurs über Differenzen zwischen Natur- und Geisteswissenschaften, über deren irreversible Trennung angesichts einer (natur-)wissenschaftlichen Revolution (*a Scientific*

Revolution war ja der Untertitel von Snows Manifest) deutlich werden ließ, war, dass die vorausgesetzten Begriffe und Konzepte selbst nicht eigens thematisiert wurden, so dass keine Ebene gefunden werden konnte, auf der sich über die mit dem Trennungsmodell aufgeworfenen Fragen und Probleme anders als im Rahmen des binären dualistischen Schemas reden ließe.

Eine Verschiebung der mit dem Trennungsmodell beschriebenen Differenzen und Gegensätze zwischen zwei wissenschaftlichen Hemisphären oder zwei bzw. drei Kulturen war unter den veränderten Bedingungen und Möglichkeiten der von P. C. Snow berechneten wissenschaftlichen Revolution schließlich doch als unausweichlich erkannt worden. Ein Autor wie Thomas Pynchon etwa, der mit seinem literarischen Werk eine mögliche Praxis der Verschwisterung von Wissenschaft und (künstlerischer) Fiktion verkörpert, äußerte sich als *concerned person* ausdrücklich zu dem von P. C. Snow diagnostizierten Dilemma aus Anlass des 25. Jahrestages des Zwei-Kulturen-Manifests. Pynchon sah in dem Snow-Modell eine Aktualisierung von Motiven aus der Tradition der Maschinenstürmer des 19. Jahrhunderts, das den Zweiten Weltkrieg, Auschwitz und das Atomzeitalter als historischen Index einer neu zu entwerfenden Wissen(schafts)kultur ignoriere. »So, to that extent, the two-cultures-quarrel can no longer be sustained. [...] By 1945, the factory system – which, more than any piece of machinery, was the real and major result of the Industrial Revolution – had been extended to include the Manhattan Project, the German long-range rocket program and the death camps, such as Auschwitz. It has taken no major gift of prophecy to see how these curves of development might plausibly converge, and before too long. Since Hiroshima, we have watched nuclear weapons multiply out of control, and delivery systems acquire, for global purposes, unlimited range and accuracy. An unblinking acceptance of a holocaust running to seven- and eight-figure body counts has become – among those who, particularly since 1980, have been guiding our military politics – conventional wisdom.«⁶

Pynchons politische Problematisierung der Differenz zweier Kulturen steht nicht isoliert in der jüngeren Wissenschaftsgeschichte. Sie benennt ein Problem und einen Gegenstandsbereich, worauf u. a. Helmut Heißenbüttel in seiner Stellungnahme 1969 zu P. C. Snow hingewiesen hatte: auf die Funktion der Kunst in einer Wissenskultur, deren Theorie den methodischen Gegensatz zweier Typen von Wissenschaft und Kultur unterläuft. Heißenbüttels Plädoyer für eine »neue Ästhetik« wollte diese auf eine »Theorie und auf den Begriff des Materiellen ausrichten, der von seiner Definition her mit der Wissenschaftstheorie koordinierbar ist und außerdem die Übertragung von Methoden, die wissenschaftlich entwickelt worden sind, auf die künstlerische Praxis zulässt. Im übrigen ist seit mindestens 50 Jahren der Versuch solcher Übertragung in der künstlerischen Praxis zu beobachten.«⁷ Inzwischen ist wissenschaftsgeschichtlich die Einsicht in die Ablösung der Trennungsmodelle durch solche des Zusammenhangs und

der Integration, des Transversalen zwischen Natur- und Geisteswissenschaften, zwischen Wissenschaften und Künsten fast allgemein.⁸ War, nach einer Diagnose von Anne Collins Goodyear, seit den 60er Jahren »the intellectual and cultural climate [...] indelibly marked by the perceived need to bridge the gap between the two cultures [...] of the arts and humanities on one side and the sciences on the other«, so wurde in der Folge »the political, intellectual and social urgency of crossing the divide« unumgänglich und »would be addressed through channels as diverse as popular culture, sociology, and legislation.«⁹ Die institutionelle und universitäre Praxis hat jedoch aus dieser Einsicht noch kaum die nötigen Konsequenzen gezogen. Die jüngst bekannt gegebene Erweiterung der Klassen der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften durch eine selbständige Klasse für die Künste ist dafür ein Symptom und konnte daher als spektakuläres wissenschaftspolitisches Ereignis im außeruniversitären akademischen Bereich wahrgenommen werden.¹⁰ Die Lage an den Universitäten wird indes nicht nur in Deutschland in dieser Hinsicht eher kritisch beurteilt. »Humboldt's unity of teaching and research remains at stake as long as university systems do not overcome the unfortunate distinction between *Geisteswissenschaft* and *Naturwissenschaft* (humanities and sciences). When the human face dissolves »comme à la limite de la mer un visage de sable« (M. Foucault), the humanities would best be known as cultural studies. When, on the other hand, physics is no longer a transcendental apperception, informing Kantian scientists on data given in the twofold frame of space and time, but rather some computer-pre-processed data flow, a scientific visualization, or even sonification, the distinction maintained between science and engineering would be annulled.«¹¹

Die Diskussion über integrative Wissenschaftskonzepte wird auf einer internationalen wissenschaftspolitischen Ebene in jüngster Zeit auch von der Unterscheidung zwischen Informations- und Wissensgesellschaft bestimmt. In einem von der UNESCO 2005 einer internationalen Konferenz in Tunis vorgelegten Rapport *Vers les Sociétés du Savoir* wird das Problem vor allem unter der Fragestellung diskutiert, wie in der bildungspolitischen Organisation und Vermittlung von Wissen unter Bedingungen der Globalisierung den totalisierenden Tendenzen einer Weltkultur begegnet werden kann. Der Vorschlag, den solche Tendenzen legitimierenden Begriff der Informationsgesellschaft durch einen die Pluralität von Kulturen betonenden Begriff von *Wissensgesellschaften* (*sociétés du savoir*) zu ersetzen, markiert eine Differenz zu Theorien einer uniformen Weltgesellschaft oder von *science wars* und *clash-of-civilization*-Konzepten. »On ne saurait admettre que la révolution de technologies de l'information et de communication puisse conduire, par un déterminisme technologique étroit et fataliste, à n'envisager qu'une seule forme de société possible.«¹² Unter der Perspektive pluraler Wissensgesellschaften wären den Autoren des Rapports zufolge die bisherigen »formes de codification propres au savoir scientifique«¹³

neu zu durchdenken. Das impliziert auch wissenschaftsgeschichtliche Fragen insbesondere hinsichtlich euro- und ethnozentristischer Konzepte und der darauf beruhenden Befürchtung, dass ein Konzept von Wissensgesellschaft »vise principalement le seul savoir scientifico-technique, principalement concentré dans les pays industrialisés.«¹⁴ Die Diagnose des Rapports konstatiert die Entstehung »de nouvelles communautés disciplinaires transversales, qui s'organisent en réseaux«,¹⁵ die mit der Verabschiedung traditioneller Trennungsmodelle Konturen und Perspektiven eines neuen trans-disziplinären wissenschaftlichen Denkens kenntlich und erforderlich machen. »Mais, au regard de la nécessaire réforme de la pensée qui devrait remettre en cause la séparation étanche entre sciences exactes et naturelles et sciences sociales et humaines, et favoriser la promotion d'une véritable transdisciplinarité, ne faut-il pas d'ores et déjà anticiper la multiplication de combinaisons de disciplines tout en s'assurant de la cohérence méthodologique de chaque filière.«¹⁶

Die Lücke, die der Rapport kenntlich macht, betrifft indes die Künste. Sie werden für die Architektur der Wissensgesellschaft (noch) nicht berücksichtigt. Demgegenüber hat der Bamberger Panofsky-Editor Dieter Wuttke auf emphatische Weise immer wieder eine sogenannte Trenn-Mentalität und sogar einen Trennzwang in der deutschen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte diagnostiziert, die es verhindert, eine zeitgemäße Wissenschaft zu entdecken, »die ihr Trennungsbewußtsein abgelegt hat« und die »durchlässig zu den Künsten listl, deren Methode die sinnliche Forschung ist mit Ergebnissen, die nur auf diesem [künstlerischen] Wege gewonnen werden können, wie andererseits die Künste beständig durchlässig sind – oder in einem osmotischen Verhältnis stehen – zu der rationalen Wissenschaft.«¹⁷ Gleichwohl argumentiert der Autor noch im Rahmen des Zwei-Kulturen-Modells und beschreibt den im Titel seines Buches aufgerufenen »Zusammenhang« der Wissenschaften und Künste als eine »Nicht-nur-sondern-auch-Erzählung«. »Doch mit der Überwindung der ›Zwei Kulturen‹ ist es nicht getan. Dem künftigen Wissenschaftler muss zugemutet werden, wieder zu verstehen, dass die Forschung nicht nur ›wissenschaftlich‹, sondern auch ›künstlerisch‹ vonstatten gehen kann. Die moderne Vorstellung von der Getrenntheit der Wissenschaften und Künste wäre also ebenfalls zu überwinden. Anders ausgedrückt: Die moderne Scholastik sollte von der integrativen Kraft eines neuen Humanismus abgelöst werden.«¹⁸

Die neuere Wissenschaftsgeschichte, die in Deutschland u. a. von Hans Jörg Rheinberger und den Wissenschaftlern am Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte sowie von dem jetzt in der Schweiz lehrenden Michal Hagner und seinem Arbeitskreis repräsentiert wird, hat mit einer Kritik an der traditionellen »institutionellen Anbindung der Wissenschaftsgeschichte an die Naturwissenschaften in Deutschland [...] Konturen einer Kulturgeschichte der Wissenschaften« kenntlich gemacht, in der eine nicht mehr mit dualistischen

Denkmodellen arbeitende Wissenschaftsgeschichte selbst zum »prominenten Ort« werden könnte, »an dem die strikte Trennung der Denk- und Forschungshorizonte in Geistes- und Naturwissenschaften aufgehoben wird.«¹⁹ Bisher ist in der von Hagner und Rheinberger neu konzipierten Wissenschaftsgeschichte, die sich insbesondere der französischen Tradition historischer Epistemologie versichert,²⁰ ein Ort für die Kunst und die Künste noch nicht bedacht und vorgesehen. Hagners Proklamation einer Verschiebung des Gleichgewichts der Wissenschaftsgeschichte zu Wissenschaftsstrukturen öffnet jedenfalls selbst den Blick auf einen von solcher Verschiebung nahegelegten, bisher aber noch nicht thematisierten Horizont von Problemen und Fragen, der sich mit dem Status, dem Ort und der Funktion der Künste in der (und für die) Wissenschaftsgeschichte ergibt und (wie ich meine) als dringlich stellt. Die hier vorgelegte Skizze von Annäherungen an solche Fragen aus der jüngeren Geschichte, die sich an beispielhaften theoriegeschichtlichen Konfigurationen orientiert, greift über eine ebenso exemplarische wie summarische Charakterisierung einige relevante Ansätze und Anregungen der neuen Wissenschaftsgeschichte auf und versteht sich als ein Diskussionsbeitrag zu einem offenen, die traditionelle disziplinäre Wissenschaftsgeschichte auf trans-disziplinäre und transversale Dimensionen öffnende Geschichte von Wissenskulturen.

Dabei wird auch die intra-disziplinäre Diskussion bedacht, wie sie z. B. von Seiten der Systemsoziologie angeregt wurde. Während das Zwei-Kulturen-Modell die vorausliegenden Methodenkontroversen zwischen Natur- und Geisteswissenschaften immer wieder (wie einseitig und engführend auch immer) belebt hat, weil im Rahmen des Dualismus die eigentliche Frage nach einer möglichen Einheit der Wissenschaft nicht gestellt wurde (und nicht gestellt werden konnte), wurden die dualistischen Modelle gerade von Seiten der Soziologie als der Wissenschaft in Frage gestellt, die unterm Dach der Geisteswissenschaften (jedenfalls in der deutschen Tradition) nie ein wirkliches Zuhause gefunden hatte. So schreibt Niklas Luhmann: »Anscheinend hatte die Unterscheidung von Natur- und Geisteswissenschaften den Bereich der Erkenntnismöglichkeiten so stark strukturiert, dass ein dritter Kandidat keine Chancen hatte.«²¹ Luhmann zufolge hat sich das Trennungsmodell in dem Moment epistemologisch erledigt, wo die Naturwissenschaften selbst reflexiv geworden sind. »Auch die Naturwissenschaften haben sich grundlegend verändert; und zwar in genau dem Punkt, in dem sich die Geisteswissenschaften von ihnen unterscheiden konnten. Die Naturwissenschaften sind, von der Physik bis zur Biologie, selbstreflexiv geworden. Sie handeln von sich selbst beobachtenden Gegenständen.«²² Den Geisteswissenschaften ist damit eigentlich ihre Trennungsfunktion abhanden gekommen, so dass die in Deutschland bei Politikern besonders beliebte Zuschreibung von kompensatorischen Funktionen oder »Technikfolgenabschätzungen« zwar an den Universitäten (von zu rühmenden Ausnahmen abgesehen) noch struktur-

bildend ist, sich in der Sache aber erledigt hat. Luhmanns Beschreibung der Selbstaflösung des Trennungsmodells durch veränderte interne und externe Bedingungen der Wissenschaften erklärt die alte Unterscheidung darum mit guten Gründen für grundsätzlich obsolet. »Offenbar ist sie entstanden unter dem Eindruck eines Ungenügens des Wissenschaftskonzepts der klassischen Naturwissenschaften. Die Wurzeln der Abspaltung eines besonderen Komplexes der Geisteswissenschaften liegen teils in der romantischen Kritik der Naturwissenschaften, teils in den Besonderheiten von Reflexionstheorien für Disziplinen wie Theologie oder Jurisprudenz, die auf Textexegese angewiesen sind und seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert mit dem Titel ›Hermeneutik‹ zeichnen. Erst im ausgehenden 19. Jahrhundert, besonders auf Anregungen von Dilthey und einiger Neukantianer, aber auch aufgrund des Erfolges ›historischer Schulen‹ hat sich die Unterscheidung von Natur- und Geisteswissenschaften verfestigt und dann ihrerseits Methodenkontroversen ausgelöst. [...] Auf der negativen Seite ihrer Bilanz kann man festhalten, dass sie die Begriffe Natur und Geist ruiniert hat, weil sie die Frage nach der dieser Unterscheidung zugrundeliegenden Einheit nicht stellen, geschweige denn beantworten konnte.«²³

Leonardo-Effekte I:

Paul Valéry und die Konstellation einer poetischen Wissenschaft

Die Bezeichnung Leonardo-Effekte im Titel meines Beitrages erinnert den Arbeitstitel einer von 2002 bis 2005 am außeruniversitären Berliner *Zentrum für Literatur- und Kulturforschung* (ZfL) arbeitenden Projektgruppe zur Wissenschaftsgeschichte der Trennungsmodelle. Sie steht hier mit Bezug auf Paul Valéry als eine Metapher, deren Radius Valéry im Rahmen seiner Leonardo-Reflexionen im Hinblick auf Ähnlichkeiten und Unterschiede in den Beziehungen zwischen Wissenschaft(en) und Kunst/Künsten in der Moderne prägnant beschrieben hat. »Als ich dazu kam, Leonardo da Vinci zu beobachten, sah ich in ihm den Typus dieser Leistung, die so bewusst ist, dass Kunst und Wissenschaft sich unaufhörlich in ihr vermählen, den Musterfall eines Kunstsystems, das sich auf die Analyse schlechthin *im Orig. analyse générale* gründet und jedes Mal, wenn es ein besonderes Werk schafft, darauf bedacht ist, es nur aus feststellbaren Elementen zu bilden.«²⁴ Für Valéry repräsentiert Leonardo den Inbegriff einer Ingenieursgesinnung, eines Denkens in Korrespondenzen, mit denen er sich als sein *alter ego* identifiziert. So in einem Eintrag in den *Cahiers*, die selbst ein enzyklopädischer Grundriss für eine neue Ordnung des Wissens sind. »*Ma position est celle-ci: Les sciences et arts séparés ne correspondent qu'à des commodités conventionnelles. Mais l'homme agit et pense – et transcend les catégories qui ne sont que des actes particuliers. Chacune contient les autres*

implicitement.«²⁵ In einem anderen Eintrag skizzierte Valéry unter der Rubrik *Arts et esthétique* unter dem Titel *Lionardo* in einem siebzehnzeiligen Portrait Leonardo als den Engel der Morphologie: »Il est l'ange de la morphologie.«²⁶ Das wäre zu verstehen als der Grund-Satz einer Theorie des Wissens, die ihre Architektur von den Formen und Strukturen der Gegenstände her aufbaut. Mit seinem *Œuvre* steht Valéry darum für einen in der Geschichte der Technik integrierten allgemeinen Kunstbegriff,²⁷ als welchen ihn in Deutschland als erster Walter Benjamin entdeckt hat. Valéry hat das Problem der Differenz zwischen Natur- und Geisteswissenschaften auf eine beide Bereiche verbindende Ebene verlagert, die er die ästhetische nennt.

An prominentem Ort, in einer Sondernummer der von Henri Berr begründeten Zeitschrift *Revue de Synthèse* über die Frage »Les sciences de l'esprit sont-elles essentiellement différentes des sciences de la nature?«, erschien Valérys Antwort im Oktober 1931 als die das Dossier eröffnende Einleitung und als ein Statement in eigener Sache. Die Sondernummer sollte zugleich nach den Wünschen der von Henri Berr, Lucien Febvre, Paul Langevin und Abel Rey prominent besetzten Redaktion gegenüber der damaligen deutschen Trennungsdebatte einen die Einheit der Wissenschaft betonenden Begriff diskutieren, zu dem sich auch die Redaktion bekannte. Interessant ist, dass in diesem Zusammenhang zum ersten Mal in Frankreich der Begriff *Geisteswissenschaften* verwandt und als *sciences de l'esprit* übersetzt und diskutiert wird. Henri Berr gab diese Orientierung in seinem die Sondernummer einleitenden *Avertissement* vor: »Y-a-t-il unité foncière ou dualisme irréductible dans la Science? A vrai dire, l'existence même de notre Centre est une réponse en acte – en acte de foi – à la question posée. Nous postulons l'unité. Tout notre effort tend à éprouver cette hypothèse, à la prouver peu à peu. En Allemagne, la pensée contemporaine incline – peut-être une réaction se dessine-t-elle cependant – à opposer nettement, fortement les *Naturwissenschaften* et les *Geisteswissenschaften*. [...] En France, de points de vue divers, et plus ou moins intimement, on rapproche volontiers les deux ordres de sciences. Beaucoup, parmi les penseurs contemporains, les voient «allant à la rencontre» les unes des autres, – les sciences de l'homme tendant vers le nombre, les sciences de la nature vers l'intériorisation, vers l'être.«²⁸

Valérys Text argumentiert mit dem Unterschied von überprüfbarem und nicht-überprüfbarem Wissen als der Leitdifferenz zwischen Natur- und Geisteswissenschaften, aus der sich gleichwohl kein grundsätzlicher methodischer und epistemologischer Gegensatz ableiten lasse. Valérys heuristische und doch auch programmatische Antwort auf die von der Redaktion gestellte Frage verschiebt den philosophischen Trennungsdiskurs in dieser Kunst und Technik mitbedenkenden Form zum ersten Mal in seiner Geschichte von der Ebene der Differenzen auf die prioritäre Ebene der Gemeinsamkeiten und der daraus abzuleitenden Schlussfolgerungen. Als den dafür relevanten Gegenstandsbereich

nennt er einen ästhetischen, die künstlerische Literatur als exemplarische Ebene (und als Medium) der Vermittlungen, in Valéry's Verständnis von Ästhetik als *esthétique* in einem weiten Sinne, der mit der deutschen Tradition philosophischer Ästhetik nicht kompatibel ist.²⁹ Mit anderen Worten: Valéry zufolge integriert (künstlerische) Literatur als ästhetisches Medium die »Geisteswissenschaften« und öffnet sie damit dem Dialog mit den Natur- und Technikwissenschaften. »Histoire, psychologie, morale, sociologie appartiennent entièrement à la catégorie du savoir non vérifiable (ou qui n'est vérifiable que relativement à certaines conventions qu'il n'est impossible ni absurde de refuser d'accepter). [...] Mais dans les sciences de la nature [...] tout ce qui n'est pas *recette*, tout ce qui est *esprit* et rien qu'*esprit*, ne présente en soi rien d'essentiellement différent de ce qu'on trouve dans les sciences »morales«. Il ne peut guère en être autrement. [...] (Car l'idée de coordonner ou de composer toutes les »lois« physiques en un seul corps est purement esthétique).«³⁰

Valéry's Vision von einer ästhetischen Integration der Wissenskulturen markierte in Frankreich auch eine deutliche Grenze zur positivistischen Soziologie Auguste Comtes, aus deren Wissenschaftsbegriff die Kunst ebenso wie die Psychologie ausgegrenzt blieben. In der späteren französischen Wissenschaftsgeschichte, die Ilya Prigogine – »the poet of thermodynamics« – und Isabelle Stengers in ihrem klassischen Buch *La nouvelle alliance*³¹ (1979) als eine die traditionellen Denkweisen über die Abgrenzung der Disziplinen unterlaufende *Métamorphose de la science* beschrieben, ist Valéry mit seinem Œuvre als ein »echter Bindestrich zwischen Natur- und Geisteswissenschaften« (Louis de Broglie) präsent.³² Die »écoute poétique de la nature«, von der I. Stengers und I. Prigogine eine von der traditionellen Annahme einer unhintergehbaren »évolution vers une spécialisation et un cloisonnement croissant des disciplines scientifiques«³³ unterschiedene wissenschafts- und wissenschaftsgeschichtliche Einstellung bezogen, erinnerte auch eine in Frankreich lebendig gebliebene Tradition der »Poïesis« und des »Poetischen«³⁴ als einer Erfindungskunst.³⁵ »Notre science occupe la position singulière d'écoute poétique de la nature – au sens étymologique où le poète est un fabricant –, exploration active, manipulatrice et calculatrice mais désormais capable de respecter la nature qu'elle fait parler.«³⁶ Inzwischen hat die neuere Wissenschaftsgeschichte eine Konstellation des Denkens im Zeichen solcher poetischer Grenzüberschreitungen entworfen, die an jene Konstellation der 30er Jahre anschließt. Valéry's Historisierung des Wissenschaftsbegriffs nach Kriterien technischer Mittel und Operationen, die morphologische Einstellung, die er »relais« nennt – »cette connaissance par relais«³⁷ –, öffnet den Wissenschaftsbegriff auf das Unvorhersehbare (»l'imprévu«), auf eine Kunst der Erfindung, so dass in dieser Hinsicht Wissenschaft und Kunst in ihrem Status vergleichbar werden. »Si la science s'achève et doit s'achever en formules d'actes, la création de la science est œuvre d'art.«³⁸

Die Konfiguration einer »Poetologie des Wissens«, die in der deutschen wissenschaftsgeschichtlichen Diskussion seit etwa zehn Jahren eine gewisse Konjunktur erlangt hat, verdankt wesentliche ihrer Motive der Foucault'schen Unterscheidung zwischen *science* und *savoir*. Der Germanist an der Berliner Humboldt-Universität Joseph Vogl schließt in seinem Entwurf einer »Poetologie des Wissens« an die mit den Namen Bachelard, Foucault und Deleuze aufgerufenen epistemologischen Positionen an und hält fest: »eine Poetologie des Wissens verfolgt [...] die transversalen Aussageverkettungen und beschreibt das Wissen in seinen Äußerungsformen.«³⁹ Und an anderer Stelle: »Eine Geschichte des Wissens ist keine Geschichte der Wissenschaft. [...] Eine Geschichte des Wissens schreibt also keine Geschichte der wissenschaftlichen Gegenstände und Referenten, sondern führt Problematisierungsweisen dessen vor, was man Wahrheit oder Erkenntnis nennen könnte.«⁴⁰ In der Tat hatte ja Gilles Deleuze in seinem Foucault-Buch die poetische Abstammung von dessen Theorie der Diskurse betont, die Wissenschaft und (moderner) Poesie gleichermaßen den Status von Wissen (und Erkenntnis) zuerkennt. »C'est d'avoir découvert et arpenté cette terre inconnue où une forme littéraire, une proposition scientifique, une phrase quotidienne, un non-sens schizophrénique, etc., sont également des énoncés pourtant sans commune mesure, sans aucune réduction ni équivalence discursive. Et c'est ce point qui n'avait jamais été atteint, pour les logiciens, les formalistes ou les interprètes. Science et poésie sont également savoir.«⁴¹

Foucault selbst hatte seine die Trennungsgeschichte unterlaufende Unterscheidung von *science* und *savoir* als eine Antwort auf die »mise en discipline des savoirs«⁴² verstanden, die überhaupt erst nach der Aufklärung einen Wissenschaftsbegriff als Kollektivsingular ermöglicht hat.⁴³ Foucault unterscheidet zwischen Geschichte und Genealogie von Wissen. Jene hat es mit Wahrheit und Erkenntnis zu tun, diese mit Macht. »Ce qui distingue ce qu'on pourrait appeler l'histoire des sciences de la généalogie des savoirs, c'est que l'histoire des sciences se situe essentiellement sur un axe qui est, en gros, l'axe connaissance-de-vérité, ou, en tout cas, l'axe qui va de la structure de la connaissance à l'exigence de la vérité. Par opposition à l'histoire des sciences, la généalogie des savoirs se situe sur un axe qui est autre, l'axe discours-pouvoir ou, si vous voulez, l'axe pratique discursive-affrontement de pouvoir.«⁴⁴ Foucaults Unterscheidung legt mit der Archäologie der Wissenschaften einen Erfahrungs-Raum frei, worin das Wissen eine Instanz ist, die zwischen Erfahrung und Wissenschaft vermittelt. Als ein Modell dafür nennt Foucault sogenannte »*sciences intermédiaires*« (wie Biologie, Physiologie, Politökonomie, Linguistik, Philologie, Pathologie), in denen sich zeige, dass zwischen der »Instanz des Wissens« und der »Form der Wissenschaft« keine falsche Einheit zustande kommt (oder zustande kommen kann). Der Begriff des von *science* unterschiedenen Wissens, wie Foucault ihn entwirft, ist eine »figure complexe.«⁴⁵ Man kann vielleicht sagen, dass in der

französischen Tradition der Wissenschaftsgeschichte und Wissenschaftstheorie immer ein epistemologischer und poetischer Doppelhorizont des Wissens eingeschrieben war, wie Jean Hyppolite ihn einmal in einem Aufsatz über Bachelard und die Romantik aufzeigte.⁴⁶ Solche Verbindung von Romantik und Vernunft stand in Deutschland im Blick auf die Folgen der Geistesgeschichte lange Zeit unter Irrationalismusverdacht.⁴⁷ Die Denkfigur einer *épistémologie poétique*, in Frankreich geläufig, ist in Deutschland immer noch ein Problem. So hat etwa Hans Eichner, einer der Editoren der Kritischen Friedrich-Schlegel-Ausgabe (KSA), vor einer Wiederholung des romantischen Sündenfalls hinsichtlich einer Verwischung der Grenzen zwischen Natur- und Geisteswissenschaften gewarnt. In einem Aufsatz über *The Rise of Modern Science and the Genesis of Romanticism* (1982) lesen wir als sein Fazit: »A century ago, Wilhelm Dilthey, an enthusiastic but not an uncritical student of the Romantics, proposed that one must distinguish more rigorously than had been done in the past between *Naturwissenschaft* and *Geisteswissenschaft*. The former studies nature, assumes determinacy, reasons unhistorically, and aims to establish timeless universal laws. The latter studies human creations, assumes free will, takes a basically historicist approach, and focusses on the individual, unique, time-bound, and unrepeatable. If it was the cardinal sin of the classicist episteme to apply the assumptions and methods of *Naturwissenschaft* to all fields of knowledge, including the arts, it was the cardinal sin of Romanticism to apply the assumptions and methods of *Geisteswissenschaft* to all fields, including science. Today, we are unlikely to repeat the Romantic error. To make the opposite error is a constant temptation. It is difficult at times not to envy the certainties and the power of generalization of the mathematical sciences, and our students ardently long for a method of analyzing our samples. If our tale has a moral, it is perhaps that this longing must remain unfulfilled.«⁴⁸

Leonardo-Effekte 2: »Unified Science« und »Enzyklopädismus«

»For the past thirty years we have been in a
new era which is both encyclopedic and unified.«
*Marshall McLuhan, 1949*¹⁹

Eine wissenschaftsgeschichtlich bedeutende Alternative zu allen Trennungsmodellen ist das von Otto Neurath (1882–1945) im institutionellen Ambiente des Wiener Kreises entwickelte Konzept einer *Einheitswissenschaft als enzyklopädische Integration des Wissens*, das den Dualismus unterschiedlicher wissenschaftlicher Hemisphären auflöst durch die Annahme *transversaler Verbindungen*⁵⁰ auf einer Ebene der Terminologie, die Neurath Protokollsätze wissenschaftlichen

Sprechens genannt hat. »L'établissement des connexions transversales est en rapport étroit avec la question de l'unité de terminologie, avec la création d'un jargon universel.«⁵¹

Otto Neurath, Wiener Sozialist, Soziologe und Volkswirtschaftler, Erfinder einer *ISOTYPE* (International System of Typographic Picture Education) genannten visuellen Kunst- und Bildsprache in der Form eines neuen *Orbis Pictus*, eines visuellen Thesaurus,⁵² gehörte zum linken Flügel des Wiener Kreises und seiner »anti-dualistischen Strömung«, die die Geisteswissenschaften »endlich mit der Naturwissenschaft zu einer Gesamtheorie zu verschweißen« strebte.⁵³ »Die Idee«, schrieb Neurath 1937, »dass man sich erfolgreich um eine Synthese der Wissenschaft bemühen könne, dass man die Spaltung in ›Geisteswissenschaften‹ und ›Nicht-Geisteswissenschaften‹ und verwandte Spaltungen überwinden könne, ist heute viel weiter verbreitet als das Programm des logischen Empirismus; ja sie wird von manchen vertreten, welche gleichzeitig den logischen Empirismus und die Bewegung für Einheit der Wissenschaften angreifen.«⁵⁴ Die Enzyklopädie als Form, in der sich Neurath die Vereinheitlichung der Wissenschaftssprache vorstellte – »So ist die Enzyklopädie für uns eben das Gebiet, wo Wissenschaft lebt«⁵⁵ –, hat ihre einzigartige Gestalt in dem von Neurath entworfenen, in internationaler und interdisziplinärer Kooperation entstandenen Projekt einer *International Encyclopedia of Unified Science* gefunden. Es ist infolge kriegsbedingter Verhältnisse und Otto Neuraths Tod 1945 Fragment geblieben. Als eine Summe dessen, was Neurath seit 1930 als ein *Unified-Science-Movement* organisiert und als eine wissenschaftstheoretische Diskursformation von verschiedenen Zentren aus (Wien, Paris, London, Chicago) in die internationale Diskussion eingebracht hat, wurde das Konzept 1938 bei The University of Chicago Press in zwei von Otto Neurath, Rudolf Carnap und Charles Morris gemeinsam herausgegebenen Bänden mit zehn programmatischen Beiträgen von Wissenschaftlern verschiedener Disziplinen veröffentlicht.⁵⁶ In seiner Einleitung *Unified Science as Encyclopedic Integration* beruft sich auch Neurath wie Valéry auf Leonardo und markiert den Unterschied des Enzyklopädismus gegenüber systemphilosophischen und szientistischen Wissenschaftskonzepten. »Leonardo da Vinci, a universal genius influenced by the Scholastics, became a man with a comprehensive scientific attitude«, von der zu lernen sei, dass »the new intellectual environment was prepared more by specialists in physics and mathematics, or by certain imaginative amateurs in the field of science, and by poets, than by systematic philosophers.«⁵⁷ Niels Bohr in seinem Beitrag über *Analysis and Synthesis in Science* sah im Konzept eines terminologischen Enzyklopädismus Möglichkeiten der Sondierung sprachlich vermittelter Verbindungen zwischen allen Wissenschaften und der »inseparability of epistemological and psychological analysis. [...] It is therefore to be hoped that the forthcoming Encyclopedia will have a deep influence on the whole attitude of our generation which, in spite of

the increasing specialization in science as well as in technology, has growing feeling of the mutual dependency of the human activities.«⁵⁸ Zur Orientierung solcher Sondierungen der von Neurath mit der Metapher der *Zwiebel* beschriebenen Enzyklopädie⁵⁹ hatte er die gleichfalls metaphorische Denkfigur der *Ballungen* eingeführt, die als ein Bild für alltagssprachliche Anreicherungen von Phänomenen deren undeutliche (zu verifizierende) Vermittlungen mit wissenschaftlichen *Formeln* nahelegt. »Es ist ein hervorstechender Zug des Enzyklopädisten, dass er sich den Unterschied zwischen den ›Ballungen‹ und den ›wissenschaftlichen Formeln‹, zwischen denen komplexe wechselseitige Verknüpfungen bestehen, stets vor Augen hält, ohne der Versuchung zu erliegen, als Modell der Masse der Sätze ein geschlossenes Formelsystem zu verwenden oder zumindest ein solches zu entwerfen.«⁶⁰ Neurath hat für die transversalen Querverbindungen zwischen unterschiedlichen Bereichen des Wissens im Medium einer nicht-systematischen Wissenschaftssprache neben der Figur der *Ballungen* auch die des *Mosaiks* gebraucht, in das je nach Lage der Dinge neue Bausteine eingefügt und andere ausgewechselt werden können. »Da die Enzyklopädie alle Arten von Disziplinen behandeln soll«, heißt es in einer programmatischen Erklärung, »wird sie sich auch mit den sogenannten ›angewandten Wissenschaften‹ prinzipiell beschäftigen, mit der Frage, wie Pädagogik, Medizin und ähnliche Disziplinen logisch mit den anderen zusammenhängen, aber auch mit der Frage, inwieweit Ethik, Ästhetik und ähnliche Problemgebiete streng wissenschaftlich zu behandeln seien.«⁶¹

Charles Morris, der als enger Freund von Otto Neurath und Associate Editor der *International Encyclopedia of Unified Science* das *Unified-Science-Movement* mit organisierte und während des Krieges am Leben hielt, veröffentlichte in dessen Geist im September 1943, drei Monate vor dem Debakel von Pearl Harbour und nach Stalingrad, ein politisches *memento mori* über die kulturelle Situation Amerikas. Unter der Frage *Freedom or Frustration? Can Americans find an Answer in their own age-old Traits?*⁶² beschrieb Morris darin eine »tripolar tension of culture« als einen die amerikanische Nation spaltenden »Promethean-Apollinian Conflict.« Prometheisch sei die Gefahr totalitärer Kultur, der Morris die Idee eines ausgleichenden Gesprächs mit den Kulturen Asiens und des Orients gegenüberstellt. »Opposed to the neurotic resolution of the various facets of our cultural life into a grasping, fearful, constrictive, exploitative and superficial America stands the other ideal of a generous, bold, expansive, cooperative, and vital America. Within such a society there is room for wide individual differences and for a multiplicity of divergent cultural expressions.«⁶³ Mit diesem Statement brachte Charles Morris Gedanken einer die Menschen solidarisch verbindenden internationalen Wissenskultur zum Ausdruck, die zu den Überzeugungen des von Otto Neurath begründeten *Unified-Science-Movement* gehören.

Leonardo-Effekte 3: »Sciences diagonales« und »Kulturologie«

»Entre les sciences de l'homme et les sciences naturelles
peuvent s'établir et se développer des échanges généraux.«
Roger Caillois, 1970⁴

War Otto Neuraths Enzyklopädismus im gedanklichen und institutionellen Zusammenhang des Wiener Kreises das eine (euro-amerikanische) Zentrum einer neuen und transversalen Wissenschaftskonzeption in den 30er Jahren, so die aus dem Gedanken-Universum des Pariser Collège de Sociologie (1937–1939) entstandene Vision Roger Caillois' von *sciences diagonales* das von der Wissenschaftsgeschichte außerhalb Frankreichs bis heute kaum wahrgenommene andere.⁶⁵ Beide Zentren können als eine wissenschaftsgeschichtliche Konstellation beschrieben werden, an deren Firmament an Stelle der alten Sterne der »Geisteswissenschaften« neue erscheinen, die von den Naturwissenschaften und deren neuem (quantenmechanischem) Weltbild nicht länger durch streng gesicherte Demarkationslinien getrennt sind. Roger Caillois, mit Georges Bataille und Michel Leiris Gründerfigur des Collège de Sociologie, war Schüler von Marcel Mauss, zeitweiliger *compagnon de route* des Surrealismus und lebenslanger Promotor einer Theorie des Imaginären, die er sich in ihren Repräsentationen als einen Verschiebebahnhof zwischen Menschen- und Tierwelt, zwischen belebter und unbelebter Natur vorstellte und deren Zeichen und Spuren in der Kulturgeschichte der Menschheit zur Sprache und zur Ansicht zu bringen wären. *Diagonale Wissenschaften* wären solche, die sich »la traversée des savoirs«⁶⁶ auf ihre Fahnen geschrieben haben. Zweimal hat Roger Caillois, im Abstand von zehn Jahren, sein Konzept in kurzen programmatischen Texten erläutert. Zuerst 1960 als Einleitung zu dem Essay-Band *Méduse et Cie*, wo er das Problem der Klassifikation der Wissenschaften in den Mittelpunkt stellt. Wie ließe sich ein operativer Wissenstransfer organisieren, der nicht an Grenzen des Verbots scheitert, das untersagt, »Phänomene einander anzunähern, die verschiedenen Naturreichen angehören und infolgedessen in die Zuständigkeit verschiedener Wissenschaften fallen.«⁶⁷ Das Dilemma der Ordnung des Wissens nach spezialisierten Disziplinen besteht Caillois zufolge in ihrer Versehrtheit unter- und gegeneinander. Sie haben die spürende Blindheit des Maulwurfs verloren (oder nie besessen), die es ermöglicht, gerade im unbekanntem und verbotenen Gelände Neues zu entdecken. »Le malheur est que la spécialisation incline le savant à toujours s'enfoncer dans la même direction et ne lui facilite pas la découverte, la vision, l'imagination de perspectives révolutionnaires.«⁶⁸ Caillois' Kritik an den dualistischen Wissensmodellen ist radikal: »Entre les sciences de l'homme et les sciences naturelles peuvent s'établir et se développer des échanges généraux. Le dialogue doit être encore plus ample et inclure les

sciences physiques. Le cristal déjà présente des propriétés analogues à celles de la matière vivante.«⁶⁹ Zur Veranschaulichung interwissenschaftlichen Transfers, von »modalités de passage de l'un à l'autre plan«⁷⁰, führt er zwei Beispiele an. Die Entzifferung der minoischen Linear-A-und-B-Schrift sei weder Hellenisten noch Philologen gelungen, sondern fast zufällig einem Spezialisten für die Entzifferung von geheimen verschlüsselten Nachrichten, der sich einmal aus Spaß damit beschäftigte und den Code ohne größere Mühe knackte.

Während der Atlantikschlacht im Zweiten Weltkrieg 1942 wurde die jeweils beste Position für die Begleitschutzschiffe der alliierten Versorgungskonvois zwischen Amerika und Europa nicht von den dafür zuständigen Militärs ermittelt, sondern von Botanikern, die die Situation mit der helicoidalen Verteilung von Blüten am Stil bestimmter Pflanzen analysierten und auf die militärische Lage applizierten.⁷¹ An diesen Beispielen ist entscheidend für Caillois' transversale Wissenskonzeption die Analogie als eine zentrale Figur der rhetorischen Tradition, die jetzt eine Sprachmittlerfunktion als heterogener und hybrider *agent de liaison* zwischen ganz unterschiedlichen Wissensbereichen bekommt. Die neue Bedeutung, die Caillois der Analogie zuschreibt ist im Rahmen der *Sciences diagonales* ein kleines wissenschaftsgeschichtliches Ereignis. »Sur le clavier entier de la nature apparaissent ainsi de multiples analogies dont il serait téméraire d'affirmer qu'elles ne signifient rien et qu'elles sont seulement capables de flatter la rêverie sans pouvoir inspirer la recherche rigoureuse.«⁷² Eine transversale, Wissen integrierende Konzeption der Wissenschaftsgeschichte hätte zu bedenken, so könnte man sagen, dass »analogical thinking is [...] not so much a source of answers on the nature of phenomena as a source of challenging questions.«⁷³

Dass Caillois mit seinem den Begriff analogischen Denkens erneuernden und erweiternden Wissenskonzept auch an eine Tradition erinnerte, die in der deutschen Frühromantik die Bereiche des Wissens und die Wissenschaften als miteinander verschwistert, als (wie Novalis schrieb und dachte) zu *poetisierende*⁷⁴ begriff, war ihm bewusst. Er hat diesen Zusammenhang auch selbst als einen wissenschaftsgeschichtlichen und als eine deutsch-französische Differenz reflektiert. In einem Aufsatz mit dem Titel *L'Alternative. (»Naturphilosophie« ou »Wissenschaftslehre«)*⁷⁵ in der Sondernummer der *Cahiers du Sud* über die deutsche Romantik (1937) bezieht er den Zusammenhang auf den geschichtlichen Index der Gegenwart. »On compte peu d'époques qui aient vu l'activité poétique et l'activité scientifique se considérer autrement qu'avec une indifférence sommaire ou une distance indulgente. C'est une des originalités fondamentales du Romantisme Allemand que de figurer en bonne place parmi ses exceptions. [...] Il vaut cependant la peine de les examiner d'un peu plus près, car une situation analogue paraissant se dessiner aujourd'hui.«⁷⁶ Caillois hat mit dieser Rückerinnerung an eine romantische Wissenskultur im Übergang

zur Ära der Disziplinen und der Disziplinierung um 1800 die Naturphilosophie der deutschen Romantik als einen Denk- und Spielraum markiert, in dem zwei Sprachen und zwei Sprechweisen existieren und eine für die Zukunft folgenreiche Konstellation figurieren. Er sieht sie als eine wissenschaftliche und als eine poetische, die in einem mimetischen Verhältnis zueinander stehen.⁷⁷ Damit war auch ein Gesichtspunkt gefunden, der es ermöglichte, das Problem der Trennung zu verschieben und in eine vor- und post-romantische Perspektive zu rücken. Die Rolle des *agent de liaison* fiel dabei Giambattista Vico zu, den Friedrich Kittler den *Gründungsvater* aller Hermeneutik genannt hat. Man wird Vico mit seiner Kritik am Dualismus des cartesianischen Weltbildes vielleicht gerechter, wenn man ihn aus heutiger Sicht als einen Vordenker begreift, dessen poetisch konfigurierte *Scienza Nuova* (1724) keinen eisernen Vorhang zwischen Kultur und Natur kennt. Mit dieser Metapher hatte Roman Jakobson vor vierzig Jahren in jener für die neuere Wissenschaftsgeschichte denkwürdigen Pariser TV-Diskussion mit François Jacob, Claude Lévi-Strauss und Philippe L'Héritier die kulturelle und wissenschaftliche Lage der Zeit charakterisiert.⁷⁸ Jakobson plädierte für einen Begriff von *Science culturelle*, der die Konvergenzzonen zwischen den Disziplinen analysierbar hält und dabei an der Sprache als einem zugleich biologischen und kulturgeschichtlichen Phänomen orientiert ist. »C'est sûr maintenant que nous ne pouvons plus avoir pour ainsi dire un rideau de fer entre la culture et la nature. Qu'il y a là le rôle de la culture chez les animaux et le rôle de la nature pour l'homme. Et la langue, c'est justement un phénomène qui est à cheval dans la nature biologique et la culture. [...] Je crois que les rapports entre les diverses disciplines deviennent de plus en plus étroits et je crois qu'on peut entrevoir déjà un certain système tout à fait logique de ces rapports.«⁷⁹

Diese Vision hatte Lévi-Strauss schon fünfzehn Jahre zuvor in einem wissenschaftsgeschichtlichen Basistext über *Les mathématiques de l'homme* in den Gedanken gefasst, dass die antiken Meditationen über die Anwendung der Mathematik auf menschliche Probleme erst eigentlich im 20. Jahrhundert vor den Naturwissenschaften gerade von den *Sciences humaines*⁸⁰ angeregt und weiter gedacht worden seien. »C'est peut-être dans les sciences humaines que l'évolution la plus sensationnelle s'est d'abord manifesté. Peut-être parce que ces sciences semblent, au premier abord, les plus éloignées de toute notion de rigueur et de mesure; mais sans doute aussi en raison du caractère essentiellement qualificatif de leur objet qui leur interdisait de se cramponner, comme les sciences sociales l'ont fait si longtemps, à la remorque des mathématiques traditionnelles et qui leur imposait, au contraire, de se trouver d'emblée vers certaines formes audacieuses et novatrices de la réflexion mathématique.«⁸¹

Mit einer Beobachtung von John Eccles über die Wende von einer wissenschaftsgeschichtlichen *Old Story* zu einer »New Story which is built around

human persons as conscious observers and participants, and in which mind and mental events have a status matching that of the material world,«⁸² kann man sagen, dass mit dem *anthropologischen approach* eine wissenschaftsgeschichtliche Wende eingeleitet wurde, die den Begriff der Kulturwissenschaft und den Status von Wissenskulturen in Geschichte und Gegenwart neu zu erzählen ermöglicht. Der Kulturbegriff von Franz Boas, Emile Durkheim, Marcel Mauss und der Lévi-Strauss'schen Anthropologie ist ein anderer als etwa der in der deutschen Tradition bis heute favorisierte des Neukantianismus.⁸³ Diese Differenzen hätte die Wissenschaftsgeschichte in ihr Archiv einzutragen. Als transversal und trans-national orientierte Wissenschaftsgeschichte kämen dabei überraschende Konstellationen in den Blick und ans Licht – »beyond the two cultures.«⁸⁴ So z. B. zwischen Paris, London und Berlin die Konstellation eines ethnologischen und anthropologischen Kulturbegriffs, die der amerikanische Anthropologe Leslie A. White 1949 als *The Science of Culture* beschrieben hat. White folgte einer Beobachtung des Anthropologen A. L. Kroeber, der zufolge es Anthropologen waren, die »discovered culture.«⁸⁵ Er übernahm in seiner Argumentation den 1909 von Wilhelm Ostwald eingeführten Begriff *Kulturologie* als einen von Soziologie unterschiedenen Grundbegriff für eine aufzubauende *Inter-Science*. »It is culture, not society, that is the distinctive feature of man. Therefore, the scientific study of this feature should be called culturology rather than sociology.«⁸⁶ Ostwalds programmatischer Text über *Das System der Wissenschaften* war 1909 geschrieben in der Absicht, eine »Umarbeitung der Comteschen Tabelle der Wissenschaften« ins Werk zu setzen. Sie lässt sich als ein früher deutscher Beitrag zu einer Epistemologie des Wissens charakterisieren, von Ostwald als »allgemeine Mannigfaltigkeitslehre« bezeichnet, die er unter der Nomenklatur *Kulturologie* in sein System eingebaut hat. »Als zweckmäßigen Namen finde ich schließlich den der *Kulturwissenschaft*, welcher ebenso das vorsoziale, wie das soziale Gebiet, wie auch etwa ein künftiges Gebiet übersozialer Beziehungen umfassen kann, und gleichzeitig den Gegensatz zum Thierischen genügend hervorheben lässt. Idies ist Ostwalds anti-darwinistischer Akzent. K. B.I. Der einzige Übelstand, der indessen nur äußerlicher Natur ist, besteht darin, dass das Wort Kultur bereits soweit ein tägliches Wort geworden ist, dass ein Name wie Kulturologie, obgleich dem Namen Soziologie sogar in seiner hybriden Beschaffenheit vergleichbar, zunächst einen etwas komischen Klang hat. So etwas verschwindet indessen schnell, und ich werde mich daher nicht scheuen, neben Kulturwissenschaft der formalen Übereinstimmung mit anderen Namen, wie Physiologie und Psychologie wegen auch Kulturologie zu sagen.«⁸⁷

Colofón

Der summarische Parcours durch drei ausgewählte unterschiedliche exemplarische Konstellationen einer *Inter-Science* (Abel Rey), von *sciences diagonales* (Roger Caillois) oder *sciences intermédiaires* (Michel Foucault) lässt sich in der These zusammenfassen, dass die den Trennungsdiskurs organisierende Frage nach den Differenzen der Hemisphären des Wissens und der Wissenschaften schon seit seinen romantischen Anfängen durch einen Gegendiskurs kontrapunktiert wird, der als solcher (im Zusammenhang mit der Trennungsgeschichte) von der Wissenschaftsgeschichte erst spät wahrgenommen wurde. Als ein Vermächtnis daraus stellt sich das im Wiener Kreis von Otto Neurath thematisierte Problem einer Einheit der Wissenschaften, das hier anders als von der romantischen Naturphilosophie als ein enzyklopädistisches konfiguriert wird. Die utopischen Sozialisten in Frankreich waren die ersten, die aus dem Erbe der Aufklärung Wissenschaft als einen Kollektivsingular dachten, und Foucaults Unterscheidung zwischen *science* und *savoir* steht in dieser Tradition, an deren Beginn z. B. Jules Michelet in einem *Discours sur l'unité de la science* an die französische Jugend am 17. August 1825 Elemente einer Wissenskultur *avant la lettre* skizzierte. Geschichte als »la vie extérieure des peuples« und Poesie als »leur vie intérieure« denkt Michelet als einen Zusammenhang des Wissens, der die disziplinären Differenzen nicht aufhebt, sondern sie übergreift. »Gardons-nous donc de diviser rigoureusement cette double étude de l'histoire, des langues et de la littérature. La pensée est une. [...] Vous ne direz point les Sciences, mais la Science; vous n'oublierez pas que la connaissance des faits isolés est stérile et souvent funeste; que celle des faits liés sous leur véritables rapports est toute lumière, toute morale, toute religion. Pour nous, puissions-nous vous voir, fidèles à ces instructions, courir dans cette carrière où nous marchons si lentement encore, enrichir par vos travaux le patrimoine de notre espèce et, à chaque découverte, appuyer d'une preuve nouvelle des vérités qui font la dignité de l'homme et sa consolation sur la terre.«³⁸ Nach der Ausgliederung der schönen Künste aus dem System der Wissenschaften und des Wissens, wie sie die große französische *Encyclopédie* unter der Leitung von Diderot und d'Alembert begründet hatte, wird dann vor allem der Status und der Ort der Künste im System des Wissens und in jeder Wissenskultur zur Unruhe der Reflexion. Der »Gebietscharakter der Kunst«, wie Walter Benjamin schrieb, wird zur Herausforderung an jede Theorie und Praxis der Wissenschaftsgeschichte, die Benjamin für sich angenommen hatte, als er in einem Lebenslauf seine Arbeiten als Versuche charakterisierte, »den Weg zum Kunstwerk durch Zertrümmerung der Lehre vom Gebietscharakter der Kunst zu bahnen. Ihre gemeinsame programmatische Absicht ist, den Integrationsprozess der Wissenschaft, der mehr und mehr die starren Scheidewände zwischen den Disziplinen, wie sie den Wissenschaftsbegriff des vorigen Jahrhunderts kenn-

zeichnen, niederlegt, durch eine Analyse des Kunstwerks zu fördern, die in ihm einen integralen, nach keiner Seite gebietsmäßig einzuschränkenden Ausdruck der religiösen, metaphysischen, politischen, wirtschaftlichen Tendenzen einer Epoche erkennt.«⁸⁹

Unter den Naturwissenschaftlern, die sich mit ihrer Erfahrung dieser von Benjamin benannten Herausforderung stellen und die nicht »philosophisch erblindet«⁹⁰ sind, haben immer wieder vor allem Biologen Bausteine zu einer Einheit des Wissens geliefert, die sie von den alten (romantischen) Konzepten einer Einheitswissenschaft unterscheiden. So z. B. C. M. Weddington, der in den 60er Jahren Strukturanalogien zwischen Biologie und Malerei analysierte. »The scientist has come to seem almost as involved in his scientific theories as the artist in his paintings«, so dass »a radical reconsideration of our concept of a satisfactorily unified culture« unumgänglich sei.⁹¹ In jüngster Zeit hat Humberto Maturana die Interaktionen zwischen *Body and Mind* als Ausgangspunkt einer biologischen Theorie ästhetischer Erfahrung zur Diskussion gestellt, die den von den Naturwissenschaften vergessenen *poetic look* für eine Theorie der Wissenskultur einfordert. »Cultures are closed networks of conversations. It follows that a culture as a lineage is defined and constituted by the particular closed network of conversations that is conserved in the living of the human beings that realize it. [...] I consider that the natural biological manner of living is constitutively aesthetic and effortless, and that we have become culturally blind to this condition. In this blindness we have made of beauty a commodity, creating ugliness in all dimensions of our living, and through that ugliness, more blindness in the loss of our capacity to see, to hear, to smell, to touch and to understand the interconnectedness of the biosphere to which we belong. We have transformed aesthetics into art, health into medicine, science into technology, human beings into public ... and in this way we have lost the poetic look that permitted us to live our daily life as an aesthetic experience. Finally, in that loss, wisdom is lost. Which is the cure? The creation of the desire to live again, as a natural feature of our biosphere, the effortlessness of a multidimensional human living in a daily life of aesthetic experiences.«⁹² So ließe sich vielleicht aus der impliziten Frage im Titel meines Beitrags folgern, dass es eine wissenschaftsgeschichtliche und auch wissenspolitische Aufgabe ist, für die Einheit in der Differenz Formen und Erfahrungsräume zu denken und zu finden, die den durch den Trennungsdiskurs vorgegebenen Rahmen sprengen und überschreiten.

Anmerkungen

1 Vgl. Bill Readings, *The University in Ruins*, Cambridge, Mass.-London 1996.

2 Wilhelm Dilthey, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*

- (1910), hg. von Manfred Riedel, Frankfurt/Main 1997. – Dazu kritisch jüngst Hans Ulrich Gumbrecht, *Diessets der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt/Main 2004 und Bernhard Siegert, »Das Leben zählt nicht«. *Natur- und Geisteswissenschaften bei Dilthey aus mediengeschichtlicher Sicht*, in: Claus Pias (Hg.), *Dreizehn Vorträge zur Medienkultur*, Weimar 1999, 163–182.
- 3 P.C. Snow, *The Two Cultures*, in: *The New Statesman and Nation*, Oct. 6/1956, 413f.: »The separation between the two cultures has been getting deeper under our eyes. [...] On their side the scientists are losing a great deal. Some of that loss is inevitable: it must and would happen in any society at our technical level. But in this country we make it quite unnecessarily worse by our educational patterns. On the other side, how much does the traditional culture lose by the separation.« (ebd., 414).
 - 4 Vgl. Helmut Kreuzer (Hg.), *Die zwei Kulturen. Literarische und naturwissenschaftliche Intelligenz. P. C. Snows These in der Diskussion*, München 1987 [1. Aufl. unter dem Titel: *Literarische und naturwissenschaftliche Intelligenz. Dialog über die zwei Kulturen*, Stuttgart 1969].
 - 5 Wolf Lepenies, *Die drei Kulturen. Soziologie zwischen Literatur und Wissenschaft*, München 1985, 11. – Vgl. auch John Brokman, *The Third Culture: Beyond The Scientific Revolution*, New York 1995; Elinor S. Shaffer (Hg.), *The Third Culture: Literature and Science*, Berlin–New York 1998 und Lance Schachterle, *What Really Distinguishes the ›Two Cultures‹?*, in: *Annals of Scholarship. Metastudies of the Humanities and Social Sciences* (New York), vol. 4, Nr. 1 (Fall 1986), 83–94.
 - 6 Thomas R. Pynchon, *Is it O.K. to be a Luddite?*, in: *The New York Times Book Review*, 28.10.1984, 1 und 40.
 - 7 Helmut Heißenbüttel, *Die Schizophrenie des gesellschaftlichen Bewusstseins und ihre hypnotische Auflösung. Zu C. P. Snows ›Zwei Kulturen‹*, in: Kreuzer (Hg.), *Die zwei Kulturen*, 201.
 - 8 Den Stand der vor allem in den USA virulenten, in der Gemeinschaft von Künstlern und Wissenschaftlern geführten Debatte repräsentiert u. a. der von Monique Sicard herausgegebene Sammelband *Chercheurs ou artistes? Entre art et science, ils rêvent le monde*, Paris 1995.
 - 9 Anne Collins Goodyear, *György Kepes, Billy Klüver, and American Art of the 1960s: Defining Attitudes Toward Science and Technology*, in: *Science in Context*, 17(2004)4, 615.
 - 10 Vgl. FAZ vom 25.02.2008.
 - 11 Friedrich Kittler, *Universities: Wet, Hard, Soft, and Harder*, in: *Critical Inquiry. Arts of Transmission*, Vol. 31, No. 1 (Autumn 2004), 250f.
 - 12 *Vers les sociétés du savoir. Rapport mondial de l'UNESCO*, Paris 2005, 17.
 - 13 Ebd., 18.
 - 14 Ebd., 26.
 - 15 Ebd., 94.
 - 16 Ebd.
 - 17 Dieter Wuttke, *Über den Zusammenhang der Wissenschaften und Künste*. Mit annotierter Bibliographie, Wiesbaden 2003, 80.
 - 18 Ebd., 7.
 - 19 Michael Hagner (Hg.), *Ansichten der Wissenschaftsgeschichte*, Frankfurt/Main 2001 (Einleitung, 12, 23 und 31).
 - 20 Vgl. jetzt Hans-Jörg Rheinberger, *Historische Epistemologie zur Einführung*, Hamburg 2007.
 - 21 Niklas Luhmann, *Die neuzeitlichen Wissenschaften und die Phänomenologie*, Wien 1996, 54.

- 22 Ebd., 14f.
- 23 Niklas Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt/Main 1990, 461f.
- 24 Paul Valéry, *Leonardo da Vinci*, Frankfurt/Main 1998, 132 (Original in: ders., *Œuvres*, hg. von Jean Hytier, Paris 1957, Bd. 1, 1260).
- 25 Paul Valéry, *Cahiers II*, hg. von Judith Robinson, Paris 1974, 945.
- 26 Ebd., 949.
- 27 Vgl. exemplarisch Valérys Vorwort zu den Bänden 16 und 17 der *Encyclopédie Française* (= *Arts et Littérature dans la Société contemporaine*, 1935) unter dem Titel *Notion générale de l'art*: »L'Art, considéré comme activité dans l'époque actuelle, a dû se soumettre aux conditions de la vie sociale généralisée de cette époque. Il a pris rang dans l'économie universelle. La production et la consommation des œuvres d'art ne sont plus tout indépendants l'une de l'autre. Elles tendent à s'organiser.«, in: Valéry, *Œuvres*, Bd. 1, 1411.
- 28 Henri Berr, *Avertissement*, in: *Revue de Synthèse. Organe du Centre International de Synthèse. Fondation »Pour la Science de la Nature et Synthèse générale«*, T. II, Oct. 1931, 6f.
- 29 Vgl. zu Valérys Ästhetik-Begriff den Artikel *Ästhetik/Ästhetisch* (Abschnitt 5: »Esthétique/Aisthesis – Umschalten auf Wahrnehmung«), in: *Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs und Friedrich Wolfzettel, Bd. I, Stuttgart–Weimar 2000, 392–394.
- 30 Paul Valéry, *Les sciences de l'esprit sont-elles essentiellement différentes des sciences de la nature?*, in: *Revue de Synthèse* (Paris), T. II, Oct. 1931, 10 (dt. Übersetzung in: Paul Valéry, *Werke*. Frankfurter Ausgabe in sieben Bänden, hg. von Jürgen Schmidt-Radefeldt, Bd. 7: *Zur Zeitgeschichte und Politik*, Frankfurt/Main, 390f.
- 31 Ilya Prigogine, Isabelle Stengers, *La nouvelle alliance. Métamorphose de la science*, Paris 1979, 1986.
- 32 Vgl. den repräsentativen, von Judith Robinson-Valéry herausgegebenen Sammelband: *Funktionen des Geistes. Paul Valéry und die Wissenschaften*, Frankfurt/Main–New York–Paris 1993.
- 33 Prigogine, Stengers, *La nouvelle alliance*, 381.
- 34 Vgl. Karlheinz Barck, *Poesie und Imagination. Studien zu ihrer Reflexionsgeschichte zwischen Aufklärung und Moderne*, Stuttgart–Weimar 1993.
- 35 Eine Wissensgeschichte der Erfindungskunst bleibt zu schreiben. A. N. Whitehead hat 1926 in *Science and the Modern World* die Stichpunkte genannt und ihren Ort im 19. Jahrhundert mit seiner technologischen Wende fixiert: »The greatest invention of the nineteenth century was the invention of the method of invention.« (Cambridge 1953, 120). – In der deutschen Aufklärung hat Carl Friedrich Flögel zuerst Wissenschaften und Künste als unterschiedliche Modi einer gemeinsamen Erfindungskunst diskutiert und beschrieben. (ders., *Einleitung in die Erfindungskunst*, Breslau–Leipzig 1760).
- 36 Prigogine, Stengers, *La nouvelle alliance*, 381.
- 37 Paul Valéry, *Vues personnelles sur la science*, in: ders., *Vues*, Paris 1948, 53.
- 38 Ebd., 56.
- 39 Joseph Vogl, *Für eine Poetologie des Wissens*, in: Karl Richter, Jörg Schönert, Michael Titzmann (Hg.), *Die Literatur und die Wissenschaften*, Stuttgart 1997, 122. – Vgl. auch Nicolaus Pethes, *Poetik/Wissen. Konzeptionen eines problematischen Transfers*, München 2004.
- 40 Joseph Vogl (Hg.), *Poetologien des Wissens um 1800*, München 1995, 10 und 13 (*Einleitung*).

- 41 Gilles Deleuze, *Foucault*, Paris 1986, 28f.
- 42 Michel Foucault, *Il faut défendre la société. Cours au Collège de France*, Paris 1976, 161.
- 43 Vgl. hierzu Jules Michelet, *Discours sur l'unité de la science*, in: ders., *Œuvres Complètes I (1798–1827)*, hg. von Paul Viallaneix, Paris 1971, 298f.
- 44 Foucault, *Il faut défendre la société*, 159.
- 45 Foucault, *Sur l'archéologie des sciences. Réponse au cercle d'épistémologie*, in: ders., *Dits et Ecrits 1954–1988*, Bd. I: 1954–1969, Paris 1994, 727 und 730.
- 46 Vgl. Jean Hyppolite, *Gaston Bachelard ou le romantisme de l'intelligence*, in: *Revue philosophique de la France et de l'Étranger*, 144/1954, 85–96.
- 47 Vgl. klassisch dazu das Œuvre von Georg Lukács.
- 48 Hans Eichner, *The Rise of Modern Science and the Genesis of Romanticism*, in: *PMLA*, vol. 97, No. 1 (January 1982), 25. Vgl. auch zur Vorgeschichte des Trennungsmodells Ulrich Dierse, *Das Begriffspaar »Naturwissenschaften - Geisteswissenschaften« bis zu Dilthey*, in: Gudrun Kühne-Bertram, Hans-Ulrich Lessing, Volker Steenblock (Hg.), *Kultur verstehen. Zur Geschichte und Theorie der Geisteswissenschaften*, Würzburg 2003, 15–33.
- 49 Herbert Marshall McLuhan, *Encyclopedic Unities*, in: *The Hudson Review*, vol. 1, No. 1 (Spring 1949), 602.
- 50 So in dem programmatischen Text *L'Encyclopédie comme »Modèle«*, der das Konzept der Einheitswissenschaft beschreibt, in: *Revue de Synthèse* (Paris), T. XII, No. 2 (Oct. 1936), 187–201.
- 51 Ebd., 198.
- 52 Vgl. Wolfgang Coy, *Argumentatives Nachdenken*, in: *Zeitschrift für Germanistik*, NF 3 (Berlin 2003), 551–559. – Neuraths Idee berührt sich mit Aby Warburgs Bilderatlas in seiner universalgeschichtlichen Perspektivierung. Vgl. Otto Neurath, *Internationale Bildersprache* (1936), in: ders., *Gesammelte bildpädagogische Schriften*, hg. von Rudolf Haller und Robin Kinross, Wien 1991, 355–398.
- 53 Edgar Zilsel, *Soziologische Bemerkungen zur Philosophie der Gegenwart*, in: *Der Kampf. Sozialdemokratische Monatsschrift* (Wien), 23. Bd. (Jan. 1930–Dez. 1930), 411.
- 54 Otto Neurath, *Die neue Enzyklopädie des wissenschaftlichen Empirismus* (1937), in: ders., *Gesammelte philosophische und methodologische Schriften*, Bd. 2, hg. von Rudolf Haller und Heiner Rutte, Wien 1981, 810. – Neurath bezieht sich indirekt auch auf seine Kontroverse mit der Frankfurter Schule, aus deren Mitte Max Horkheimer in der Zeitschrift für Sozialforschung 1937 sein polemisches Verdikt über den Wiener Kreis mit dem Text *Der neueste Angriff auf die Metaphysik* verhängt hatte. Vgl. zu dieser Kontroverse Karlheinz Barck, *The Neurath-Horkheimer-Controversy Reconsidered. Otto Neurath's »Erwiderung« to Max Horkheimers Attack Against the Vienna Circle*, in: Olga Pombo, John Symons, Juan Manuel Torres (Hg.), *Otto Neurath and the Sciences*, Dordrecht 2011, 31–40.
- 55 Otto Neurath, *Die Enzyklopädie als »Modell«*, deutsche Übersetzung von Brigitte Treschnitzer und Hans Georg Zilian, in: Neurath, *Gesammelte philosophische und methodologische Schriften*, Bd. 2, 738.
- 56 Die beiden Bände sind 1939, 1946, 1951, 1952 und zuletzt 1955 nachgedruckt worden und sind heute eine bibliophile Rarität. Vgl. zum Forschungsstand seit Friedrich Stadlers Standardwerk *Studien zum Wiener Kreis. Ursprung, Entwicklung und Wirkung des logischen Empirismus im Kontext* (Frankfurt/Main 1997) u. a. Elisabeth Nemeth, Friedrich Stadler (Hg.), *Encyclopedia and Utopias. The Life and Work of Otto Neurath*

- (1882-1945), Dordrecht-Boston-London 1996; Jordi Cat, Nancy Cartwright, Hanok Chang, *Otto Neurath: Politics and the Unity of Science*, in: Peter Galison, David J. Stump (Hg.), *The Disunity of Science. Boundaries, Contexts, and Power*, Stanford, Cal. 1996, 347-369; Peter Galison, *Die Amerikanisierung der Einheit*, in: *Dtsch.Z.Phil.*, 44(1996)5, 837-853.
- 57 *International Encyclopedia of Unified Science*, vol. I, Part 1, 8 und 11.
- 58 Ebd., 28.
- 59 »The Encyclopedia is to be constructed like an onion. The heart of this onion is formed by twenty pamphlets which constitute two introductory volumes.« Ebd., 24.
- 60 Otto Neurath, *Die Enzyklopädie als ›Modell‹*, in: ders., *Gesammelte philosophische und methodologische Schriften*, Bd. 2, 728.
- 61 Otto Neurath, *Die neue Enzyklopädie des wissenschaftlichen Empirismus*, in: ebd., 809.
- 62 In: *Fortune*, 8. Sept. 1943, 148-152; 162-170; 174.
- 63 Ebd., 169.
- 64 Roger Caillois, *Nouveau plaidoyer pour les sciences diagonales*, in: ders., *Cases d'un échiquier*, Paris 1970, 57.
- 65 Vgl. Denis Hollier, *Le Collège de Sociologie 1937-1939*, Paris 1995; Stephan Möbius, *Die Zauberlehrlinge. Soziologiegeschichte des Collège de Sociologie (1937-1939)*, Konstanz 2006; Odile Felgine, *Roger Caillois: biographie*, Paris 1994; Carlos Marroquín, *Die Religionstheorie des Collège de Sociologie. Von den irrationalen Dimensionen der Moderne*, Berlin 2005. – In Deutschland setzen sich vor allem Peter Geble und Peter Berz unter wissenschaftsgeschichtlichen Fragestellungen für Roger Caillois ein. Jüngst erschien zum ersten Mal in der Übersetzung Peter Gebles ein Hauptwerk Caillois' im Verlag Brinkmann & Bose: *Méduse & Cie. Mit ›Die Gottesanbeterin‹ und ›Mimese und legendäre Psychoasthenie‹* (Berlin 2007).
- 66 So der Titel einer Caillois gewidmeten Sondernummer der Marseiller Zeitschrift *SUD. Revue littéraire bimestrielle*, 11. Jg. (1981).
- 67 Roger Caillois, *Méduse & Cie*, Berlin 2007, 48.
- 68 Caillois, *Nouveau plaidoyer pour les sciences diagonales*, 55.
- 69 Ebd., 57.
- 70 Ebd., 59.
- 71 Vgl. ebd., 58f.
- 72 Caillois, *Méduse et Cie*, Paris 1960, 13f.
- 73 Ralph W. Gerard, Clyde Kluckhohn, Anatol Rapoport, *Biological and Cultural Evolution. Some Analogies and Explorations*, in: *Behavioral Science*, 1/1 (Jan. 1956), 9; Vgl. auch die für diesen wissenschaftsgeschichtlichen Zusammenhang relevante Sondernummer *Analogie* der *Revue Internationale de Philosophie* (Bruxelles), 23. Jg., No. 87 (1969), Fasc. 1 sowie Eberhard Knobloch, *Analogie und mathematisches Denken*, in: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* (Weinheim), 12/1989, 35-47.
- 74 Vgl. Karlheinz Barck, *Poesie und Imagination*, 79ff.
- 75 In: *Cahiers du Sud* (Marseille), T. XVI, 1er Semestre 1937, 111-121.
- 76 Ebd., 111.
- 77 Vgl. Roger Caillois, *Résumée sur la poésie*, in: *Diogène. Revue trimestrielle*, No. 100, Paris 1977, 121-138. – Dazu in derselben Nummer Jean Starobinskis historische Skizze der Trennung zweier Sprachen am Ursprung der modernen (nach-aufklärerischen) Wissenschaftsgeschichte: *Langage poétique et langage scientifique*, ebd., 139-157.
- 78 Dank an Peter Berz, der mich auf dieses wichtige Gespräch aufmerksam machte.
- 79 In: ›*Vivre et parler. Une discussion révolutionnaire. I*, in: *Les Lettres Françaises* (Paris), No. 1221 (du 14 au 20 février 1968), 6 und *II* (du 21 février 1968), 4.

- 80 Claude Lévi-Strauss unterscheidet immer zwischen *sciences humaines* und *sciences sociales*, denen er in einer triadischen Klassifikation die Klasse der »*arts et lettres*« zuordnet. Vgl. *Critères scientifiques dans les disciplines sociales et humaines*, in: *Aletheia* (Mai 1966), Nr. 4, 189–218. – Die deutschen Übersetzungen von *sciences humaines* schreiben immer »Geisteswissenschaften« (so auch Eva Moldenhauer im *Kursbuch* 8, 1967), was missverständlich bleibt, da beide Begriffe (und Konzepte) eine andere Geschichte und einen anderen Inhalt haben und nicht miteinander kompatibel sind.
- 81 Claude Lévi-Strauss, *Les mathématiques de l'homme*, in: *Bulletin international des Sciences sociales*, vol. VI, No. 4 (1954), 643. – Vgl. zum wissenschaftsgeschichtlichen Kontext von Lévi-Strauss' Position Rodolphe Gasché, *Die hybride Wissenschaft. Zur Mutation des Wissenschaftsbegriffs bei Emile Durkheim und im Strukturalismus von Claude Lévi-Strauss*, Stuttgart 1973.
- 82 John Eccles, *Preface*, in: Robert M. Angros, George N. Stanciu, *The New Story of Science. Mind and the Universe*, Chicago 1984, VI.
- 83 Vgl. dazu Michèle H. Richman, *Sacred Revolutions. Durkheim and the Collège de Sociologie*, Minneapolis–London 2002.
- 84 Vgl. Joseph W. Slade, Judith Yaross Lee (Hg.), *Beyond the Two Cultures*, Iowa 1990 und Birgit Griesecke, *Am Beispiel ›Versuch‹. Warum Wittgensteins Philosophie die Kulturgeschichte der Wissenschaften herausfordern kann*, in: Bernhard J. Dotzler und Sigrid Weigel (Hg.), *fülle der combination. Literaturforschung & Wissenschaftsgeschichte*, München 2005, 267–291.
- 85 A. L. Kroeber, *The Superorganic*, in: *American Anthropologist*, NS, vol. 19, No. 2 (April–June 1917), 163–213. – Gegen Kroebers »non-individualistic interpretation of history« schrieb Edward Sapir eine harsche Kritik, die an der Trennung der Kulturen festhält: *Do we need a ›Superorganic‹?*, in: *American Anthropologist*, NS, vol. 19, No. 3 (Jul.–Sep. 1917), 441–447. – Kroeber bezog sich auch auf Edward B. Tylor, der als erster (neben Franz Boas) diesen anthropologischen Begriff einer *Science of Culture* begründet hat.
- 86 Leslie A. White, *The Science of Culture. A Study of Man and Civilization*, New York 1969, 116.
- 87 Wilhelm Ostwald, *Das System der Wissenschaften*, in: *Annalen der Naturphilosophie*, hg. von Wilhelm Ostwald, 8. Bd., Leipzig 1909, 271. – Vgl. auch ders., *Energetische Grundlagen der Kulturwissenschaft*, Leipzig 1909. – Ostwalds Beiträge zu einer nicht neu-kantianischen Kulturwissenschaft wurden bislang (soweit ich sehe) in den kulturwissenschaftlichen Diskussionen nicht wahrgenommen. Sie wurden früh ins Englische übersetzt und 1915 in Houston, Texas vom Rice Institute publiziert.
- 88 Jules Michelet, *Discours sur l'unité de la science*, in: ders., *Œuvres Complètes I (1798–1827)*, hg. von Paul Viallaneix, Paris 1971, 293f.
- 89 Walter Benjamin, *Autobiographische Schriften*, in: ders., *Gesammelte Schriften VI*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main 1985, 218f.
- 90 So das pauschale Urteil Martin Heideggers in seiner Rede über *Die Bedrohung der Wissenschaft* im November 1937 vor dem »Arbeitskreis von Dozenten der naturwissenschaftlichen und medizinischen Fakultät« der Universität Freiburg, in: Dietrich Papenfuss und Otto Pöggeler (Hg.), *Zur philosophischen Aktualität Heideggers*, Bd. 1: *Philosophie und Politik*, Frankfurt/Main 1990, 18.
- 91 C. M. Weddington, *Behind Appearance. A study in the relations between painting and the natural sciences in this century*, Edinburgh 1965, 5 und 238.
- 92 Humberto Romesin Maturana, *Biology of the Aesthetic Experience*, in: Michael Titzmann (Hg.), *Zeichen(Theorie) in der Praxis*, Passau 1993, 48 und 54f.

Ernst Müller

Prometheus am Ende?

Anmerkung zu einer Vorlesung Wolfgang Heises über Franz Kafka

I. Kafka war in der DDR kein Gegenstand der Poesie und Literaturwissenschaften allein. Spätestens seit der berühmten Kafka-Konferenz im tschechischen Liblice, im Mai 1963, war sein Werk ein Politikum, das kurioser Weise zeitweise sogar das Verhältnis zwischen den »sozialistischen Bruderparteien« entzweite.¹ In theoretischer Hinsicht war insbesondere der Versuch einiger tschechischer und westlicher Teilnehmer brisant, die Marx'sche Entfremdungsproblematik unter Inanspruchnahme des Prager Dichters auf den Sozialismus selbst zu beziehen. Insofern war es schon erstaunlich, dass Wolfgang Heise nur zwei Jahre später seinen, den Entfremdungsbegriff auf die DDR beziehenden Aufsatz *Über die Entfremdung und ihre Überwindung* sogar in der »Höhle des Löwen«, nämlich in der *Deutschen Zeitschrift für Philosophie* veröffentlichen konnte.² Rückblickend gesehen stehen verschiedene Themen und Thesen Heises ganz im Einklang mit den in Liblice diskutierten: etwa dem von Ernst Fischer modifizierten Begriff des Realismus und der Hervorhebung »des Künftigen, des Möglichen, des wie ein Schimmer oder Schatten in die Gegenwart Fallenden, [einer] mitunter tieferen Wirklichkeit als die mit Händen zu greifenden sogenannten Tatsachen«.³ Folgt man Camilla Warnke, so hat es in der DDR keinen anderen Theoretiker gegeben, »der so eindringlich und so konsequent wie Heise seine Kritik am realen Sozialismus im Rückgriff auf das Marx'sche Entfremdungskonzept formuliert hat und seinen Implikationen unter den neuen, nicht mehr privateigentümlichen Verhältnissen nachgegangen ist.«⁴ Auf Kafka hatte Heise in seinem Aufsatz nur kurz, aber an signifikanter Stelle verwiesen: »Kafka hat an den Gittern der Ohnmacht gerüttelt.«⁵

Zwanzig Jahre nach der tschechoslowakischen Konferenz, also Anfang der 1980er Jahre, hatten sich die Wogen um Kafka geglättet. 1983 war die zweibändige Kafka-Ausgabe *Romane und Erzählungen* von Klaus Hermsdorf bei Rütten und Loening erschienen. Nur wenig später kommt Wolfgang Heise, der an der Humboldt-Universität eine Professur für die Geschichte der Ästhetik inne hatte, in seiner vor Studenten des Instituts für Ästhetik der Humboldt-Universität gehaltenen und hier erstmals veröffentlichten Vorlesung erneut auf Kafka zu sprechen.⁶ Mit dieser Vorlesung lässt sich die Kafka-Rezeption in der DDR um ein Kapitel erweitern.⁷

Tragische Ironie oder Dialektik der Geschichte, dass zwanzig Jahre nach der Kafka-Konferenz nicht mehr die Frage im Zentrum steht, ob oder wie Kafka ein für

die sozialistische Revolution, für die Kritik der Entfremdung zu nutzender Autor ist. Die Problemlage hat sich verschoben. Während in den Kafka-Debatten Anfang der 60er Jahre noch der Aufbruchston vorherrschte, dass ein Sozialismus ohne Entfremdung möglich sei, diskutiert Heise nun Kafkas Parabel von Prometheus, dessen verschiedene Interpretationen er so resümiert: »In keiner der Varianten ist noch ein Herakles zu erwarten, der Prometheus befreit. Sein Scheitern ist endgültig.« (197) Damit steht in Heises dicht und druckreif niedergeschriebenem Vorlesungsskript nicht weniger als die Möglichkeit geschichtlichen Fortschritts und das in dieser Zeit aufkommende Problem der Posthistoire in Frage.

Wolfgang Heise hat sich in seinem Werk, das sich vorrangig der Philosophie- und Literaturgeschichte bis 1850 zuwendet,⁸ Kafka nur selten behandelt. Das Erstaunliche aber ist, dass sich Heise, der Kafkas Schriften natürlich gut kannte, immer auf diese und nur auf diese kleine Parabel Kafkas von 15 Zeilen bezieht, wenn er in den 80er Jahren auf Kafka zu sprechen kommt.

II. Es gibt gute Gründe anzunehmen, dass Heises Beschäftigung mit Kafkas Parabel auf seine Lektüre von Hans Blumenbergs *Arbeit am Mythos* zurückgeht. Kurz vor der Niederschrift seiner Kafka-Vorlesung, nämlich 1982, hatte er für den vom *Zentralinstitut für Literaturgeschichte* der DDR-Akademie der Wissenschaften herausgegebenen *Referatedienst* eine Rezension des 1979 erschienenen Werkes verfasst. Während andere Buchreferate Heises für diese Zeitschrift erkennbar die Funktion hatten, sich in der DDR schwer zu bekommende Bücher zu »erschreiben«, merkt man dieser heute noch lesenswerten Rezension an, dass Heise von Blumenbergs *Arbeit am Mythos* und insbesondere von dessen Kafka behandelnden Schlusskapitel »Wenn nicht *den* Mythos, dann wenigstens *einen* zu Ende bringen« affiziert war.⁹ Für Blumenberg war »Kafkas Text [...] nicht *eine* Rezeption des Mythos, auch nicht das Resultat seiner Rezeptionen durch eine verfolgbare Zeitstrecke hindurch, sondern die Mythisierung dieser Rezeptionsgeschichte selbst.«¹⁰ Ein höchst resignatives Ende zugleich.

Heise verkennt in seiner Rezension keineswegs die Bedeutung von Blumenbergs Buch. Er sieht darin »ein Muster lebensphilosophisch orientierter Hermeneutik.«¹¹ In der Form des historischen Alexandrismus zeichne sich ein konservativer Weltanschauungsentwurf ab, der aber durch den Verzicht gekennzeichnet sei, die eigenen Weltanschauungsbedürfnisse kritisch zu reflektieren. »Seine stoffreich-gelehrte und zugleich essayistische Darstellung, die an die Grenze zum Traktat und zur schönen Literatur hin rührt, formuliert am Ende als Fazit der Interpretation der Prometheusfabel F. Kafkas: ›Weshalb sollte die Welt fortbestehen müssen, wenn nichts mehr zu sagen ist? Wie aber, wenn doch noch etwas zu sagen wäre?‹ Ein letztes Wort in koketter, guruhafter Unbestimmtheit. Ist des Hermeneutikers Sagen auf das Sagen anderer angewiesen?«¹² Der darauf folgende Satz: »Die Arbeit am Prometheusstoff nach Kafka jedenfalls wird

ausgespart«, ist nicht nur eine starke Kritik an Blumenberg, er markiert zugleich Heises eigenes Programm. Zwar konnte von einer ›ausgesparten‹ Interpretation Blumenbergs eigentlich nicht die Rede sein, denn Blumenberg widmet dem kurzen Text Kafkas immerhin vier Seiten seines Buches. An Blumenbergs Text irritierte und provozierte Heise offenbar vor allem die Monumentalisierung der biographisch-psychologischen Deutung. »Dabei schwindet mit dem Realitätsverhältnis der Unterschied zwischen Mythos als Weltanschauungsform und als Stoff oder Metaphorik der Poesie.«¹³ Die soziale Realität komme in Blumenbergs immanenter Mytheninterpretation nicht vor, er argumentiere in der Immanenz der Bücherwelt.¹⁴ Bei Blumenberg und Heise steht mit der Thematisierung von Kafkas Prometheus-Mythos die Möglichkeit einer alternativen Gesellschaft in Ost und West gleichermaßen zur Disposition.

Heises Rezension endet mit dem Satz: »Eine gründliche kritische Auseinandersetzung ist hier notwendig.« Ob Heises Beschäftigung mit Kafkas Prometheus bereits vorlag oder aber – was wahrscheinlicher ist – durch Blumenberg angeregt wurde, lässt sich nicht mit Gewissheit feststellen. Auch wenn Heise Blumenberg nicht nennen wird, ist seine Kafka-Vorlesung offenbar vor allem eine direkte Auseinandersetzung mit und eine Alternative zu dessen Mythosbuch.

III. Heise wird seine Kafka-Interpretation mit dem historischen Ereignis der russischen Oktoberrevolution beginnen. Wie bei anderen Themen auch, hat Heise die Posthistoire-Problematik im Medium der Literatur und Kunst reflektiert. In seinen beiden letzten, erst posthum veröffentlichten Hauptwerken (*Hölderlin. Schönheit und Geschichte* und *Die Wirklichkeit des Möglichen*) schreibt Heise gegen Hegels These vom Ende der Poesie/Kunst an. Blumenbergs am Schluss mit Kafka kulminierende Interpretation von Mythos/Religion und Poesie musste Heise auch deswegen beschäftigen, weil damit ein Thema angesprochen war, das sein eigenes Werk durchzog. Während bei Blumenberg die Formdifferenz zwischen Mythos und Poesie eingeebnet wird, indem der Mythos immer schon Poesie, aber damit auch die rezipierende Poesie mythisch wird, wollte Heise gerade in Literatur und Poesie Orte einer ideellen Befreiung von der Religion sehen. Für Heise ist der Modus poetischer Reflexion *eo ipso* bereits eine subjektive Distanznahme, die sich mit dem Mythos nicht verträgt. Und für Heise, der in dieser Zeit über Lessing arbeitete, war Lessing Kulminationspunkt der Geschichte des Pantheismus, in dessen säkularer Fassung (bei Lessing, Goethe und anderen) er den ideellen Kern der Emanzipationsbewegung bis 1840 ausmachte. Wenn Lessing am Beginn des berühmten Pantheismusstreits Friedrich Heinrich Jacobi als geheimes Zeichen für seinen Pantheismus Goethes Gedicht *Prometheus* gezeigt haben soll, dann wird die Bedeutung deutlich, die Blumenbergs Kafka-Interpretation für sein eigenes Konzept haben musste. In Blumenbergs remythisierender Kafka-Lektüre musste Heise dagegen ironischerweise ein

Zerrbild jener Figur wiedererkennen, die DDR-intern diejenigen Kafka-Kritiker anführten, die die Rezeption Kafkas zu unterbinden versuchten.

Vielleicht ist eine Ursache für die Schärfe der Kritik Heises auch in der durchaus zu erkennenden Nähe zu Blumenberg zu sehen. Bei allen Differenzen gibt es biographische, thematische und methodische Überschneidungen zwischen Blumenberg und Heise. Beide gehörten einer Generation an und überlebten die Nazizeit nach faschistischer Rassenlehre als ›Halbjuden‹, deren Eltern eine ›privilegierte Mischehe‹ führten. Beide hatten einen ähnlichen Bildungshorizont, verarbeiteten die deutsche Geschichte im Medium der Geschichte der Literatur und Kunst, beide arbeiteten, gleichermaßen verschachtelt und subtil, mit Methoden der Rezeptionstheorie. Insofern kann, *cum grano salis*, Heises *Wirklichkeit des Möglichen* thematisch gesehen geradezu als DDR-Pendant zu Blumenbergs *Arbeit am Mythos* gelesen werden. Denn Heises 1990 posthum erschienenen Hauptwerk *Die Wirklichkeit des Möglichen*, eine einzigartige Geschichte der Ästhetik, die, unter dem ursprünglichen Titel *Kunst als Epochen Spiegel*, die ›Dichtung und Ästhetik in Deutschland 1750 bis 1850‹ synthetisieren sollte, enthielt in einem langen Eingangskapitel über Homer auch eine Rezeptionsgeschichte des bei Homer auslaufenden Mythos; für Heise beginnt mit der Homer-Rezeption im 18. Jahrhundert die moderne bürgerliche Ästhetik. Umgekehrt ist Blumenbergs Aufsatz über den Wirklichkeitsbegriff natürlich auch eine Auseinandersetzung mit dem (ungenannten) zeitgenössischen Begriff des Realismus. Nicht zufällig ist Blumenberg in Heises *Die Wirklichkeit des Möglichen* mit einer von ihm zustimmend zitierten längeren Passage aus der *Legitimität der Neuzeit* Gewährsmann für die These, dass Lessing anstelle des antiken Wirklichkeitsbegriffs einen solchen des ›offenen Kontextes, der Realität als stets unabgeschlossenes Resultat einer Realisierung antizipiert.‹¹⁵

IV. Wie sehr für Heise Kafkas Prometheus-Interpretation zur Wahrnehmungschiffre des ›Endes der Geschichte‹ wurde, zeigt eine weitere Referenz in *Die Wirklichkeit des Möglichen*. Nur einmal wird in diesem Buch Kafka angeführt. Und wiederum ist es der Prometheus-Text. In einem dem Lessing-Kapitel eingefügten Exkurs *Beispiel einer Lessing-Rezeption: Heiner Müller* parallelisiert Heise den Ausgang von Müllers Szenencollage *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei. Ein Greuelmärchen* überraschenderweise mit Kafkas Fabel. Heiner Müller zitierend (›Vergessen ist Weisheit. Am schnellsten vergessen die Götter. Schlafen ist gut. Der Tod ist eine Frau. *Schauspieler erstarrt in Lessingmaske, Freunde in Debattierposen.*‹), heißt es bei Heise: ›Die Müdigkeit resümiert äußerste Lebensanstrengung. Möglicherweise ist – im Oszillieren zwischen Parallele und Opposition – Kafkas Prometheus-Fabel ein Untertext. Der Ekel an der Literatur reflektiert des Wortes Ohnmacht und die Überantwortung des Herzbluts an den Markt – und dennoch war es dies Wort,

das »aus dem Abgrund« hielt. Den Abgrund aber zeigen die vorhergehenden Bilder, eine andrängende, mörderische, überwältigende, depravierende und umarmende Welt, in der Preußen groß wurde.«¹⁶ Heises folgende Paraphrase zu und Interpretation von Müllers Text liest sich wie eine Alternative zum (ungenannten) Blumenberg. Die Metaphern nehmen hier eine Eigendynamik an, wenn Heise gegen Kafkas versteinerten Prometheus das von ihm häufig verwendete Marx'sche Bild von den zum Tanzen zu bringenden »versteinerte[n] Strukturen« anführt.¹⁷ Wichtig ist Heise, dass beider (Lessings und Müllers) Aufklären auf Praxis ziele, wobei das Theater zum Medium öffentlicher Kommunikation und sozialer Selbstverständigung wird.

Ein letztes Mal stellte Heiner Müller 1987 in seiner Trauerrede anlässlich des Todes von Heise in äußerst verdichteter und zugleich freundlich ironischer Form die Widersprüchlichkeit in dessen Beziehung zu Kafka heraus: »Nach dem Auszug aus der Philosophie, die ein Gefängnis geworden war nicht nur für ihn, geriet er in die Gefangenschaft Goethes: zwischen der Forderung des Tages und dem Entwurf einer geistigen Landschaft, die über den eigenen Zeitraum hinausgreift. Die Schwierigkeit, in einer Struktur, die eher von dem schwäbischen Preußen Hegel als vom Juden Marx aus Trier geprägt war, ein Gefangener Goethes zu sein, ohne Weimar und das Korrektiv des Egoismus, bestimmte seine weitere Biografie. 1968, nach der Verweigerung einer landesüblichen Unterschrift, erlebte er Kafkas Literatur als Realität. Auch diese Erfahrung hat ihn nicht zum Proselyten gemacht. LASST EUCH NICHT VERFÜHREN. Er war Prospero, der seinen Zauberstab immer wieder zerbrochen hat, bevor er zum Zepter ausarten konnte, gierig auf das Abenteuer einer neuen Möglichkeit von Utopie, gut wissend, daß Antonio lebt, das intelligente Vehikel der jeweils herrschenden Dummheit.«¹⁸

Anmerkungen

- 1 Michal Reiman, *Die Kafka-Konferenz von 1963*, in: *Kultur als Vehikel und als Opponent politischer Absichten. Kulturkontakte zwischen Deutschen, Tschechen und Slowaken von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis in die 1980er Jahre*, hg. von. Michaela Marek u.a., Essen 2010, 107–113, hier 111f. Vgl. auch Manfred Behn, *Auf dem Weg zum Leser. Kafka in der DDR*, in: *Text + Kritik. Sonderband Franz Kafka*, hg. von Heinz Ludwig Arnold, VII/1994, 317–332.
- 2 Wolfgang Heise (1925-1987), studierter Philosoph, Germanist und Kunsthistoriker, promovierte 1954 zum Frühaufklärer Johann Christian Edelmann, er habilitierte sich mit dem *Aufbruch in die Illusion. Zur Kritik der bürgerlichen Philosophie in Deutschland* (1964). Seit 1955 hatte er an der Humboldt-Universität Berlin eine Dozentur für Theorie und Geschichte der Ästhetik, ab 1963 eine Professur für Geschichte der Philosophie inne. Zeitweilig als Prorektor tätig, wurde er bald wieder entpflichtet, als er 1964 für Robert Havemann eintrat. Im Zusammenhang mit den Ereignissen des Prager Frühlings 1968 wechselte er zum Bereich zum Institut für Ästhetik und war dort ab 1972 ordentlicher Professor für Geschichte der Ästhetik. Heises Wirkung beschränkte sich nicht auf seine Schriften und universitäre Lehre

- (er war u.a. der von Rudolf Bahro, Wolf Biermann oder Wolfgang Thierse geschätzte Lehrer), er stand auch im intensiven intellektuellen Austausch mit DDR-Künstlern wie Volker Braun, Heiner Müller, Christa Wolf, Heidrun Hegewald, Otto Niemeyer-Holstein oder Ronald Paris.
- 3 *Franz Kafka aus Prager Sicht*, Voltaire Verlag 1966, redigiert von Eduard Goldstücker, František Kautmann, Paul Reimann und Leoš Houska (Gekürzte Fassung aus dem Tschechischen, Academia Verlag, Prag, 1965), 158.
 - 4 Camilla Warnke, *Abschied von den Illusionen - Wolfgang Heise in den sechziger Jahren*, in: Hans-Christoph Rauh, Peter Ruben (Hg.), *Denkversuche. DDR-Philosophie in den 60er Jahren*, Berlin 2005, 307-335, hier 324.
 - 5 Wolfgang Heise, *Über die Entfremdung und ihre Überwindung*, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 13(1965)6, 684-710, hier 697.
 - 6 Weil Heise sich in dieser Vorlesung mehrfach auf die Hermsdorf-Ausgabe bezieht, kann deren Erscheinungsjahr als *terminus ante quem* für die Niederschrift der Vorlesung angesehen werden. Heises Ausführungen zu Kafka sind Teil eines Vorlesungszyklus über die Prometheusproblematik. Der Vorlesungstext ist als Durchschlag eines maschinengeschriebenen Typoskripts überliefert und wird im Heise-Archiv des Seminars für Ästhetik der Humboldt-Universität zu Berlin aufbewahrt.
 - 7 Vgl. Angelika Winnen, *Kafka-Rezeption in der Literatur der DDR: produktive Lektüren von Anna Seghers, Klaus Schlesinger, Gert Neumann und Wolfgang Hilbig*, Würzburg 2006.
 - 8 Eine Auswahl aus seinen Schriften: *Bild und Begriff*, Berlin-Weimar 1975 (zusammen mit J. Kuczynski); *Realistik und Utopie*, Berlin 1983; *Unzeit des Biedermeier*, Leipzig-Jena-Berlin 1985 (Hg. zusammen mit H. Bock); *Brecht 88; Hölderlin. Schönheit und Geschichte*, Berlin-Weimar 1988; *Die Wirklichkeit des Möglichen*, Berlin-Weimar 1990.
 - 9 Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt/Main 1979, hier 685-689.
 - 10 Ebd., 688.
 - 11 Wolfgang Heise, (Rezension zu) Blumenberg, *Hans: Arbeit am Mythos*, in: *Referatedienst zur Literaturwissenschaft*, hg. vom Zentralinstitut für Literaturgeschichte, 14(1982)1, 41-44, hier 44.
 - 12 Ebd., 41.
 - 13 Ebd.
 - 14 Ebd. - Heise bleibt an Blumenberg interessiert, wie seine Rezension von *Die Lesbarkeit der Welt* für den *Referatedienst*, 16(1984)3, 499-502 zeigt. Heise würdigt Blumenbergs historische Metapherologie, moniert jedoch auch hier: »Der wirkliche Geschichtsprozeß verschwindet hinter der Bibliothek, worin er sich niedergeschlagen hat und in der wir blättern.« (ebd., 501) »Die phänomenologische Kategorie ›Lebenswelt‹ erstarrt zu bücherweltlicher Metapher, die vom gewordenen wie gegenwärtigen gelebten Leben abdichtet.« (502).
 - 15 Wolfgang Heise, *Die Wirklichkeit des Möglichen. Dichtung und Ästhetik in Deutschland 1750-1850*, in: ders., *Schriften*, 2 Bde., hg. von Gerd Irrlitz und Ernst Müller, Frankfurt/Main 2013, Bd. 1, 173.
 - 16 Wolfgang Heise, *Beispiel einer Lessing-Rezeption: Heiner Müller*, in: ders., *Die Wirklichkeit des Möglichen*, 283-294, hier 288. - Der Exkurs zu Heiner Müllers Lessing-Rezeption war bereits in Heises Todesjahr 1987 in den *Blättern des Deutschen Theaters* erschienen.
 - 17 Ebd., 290.
 - 18 Heiner Müller, *Ein Leben ohne Maske und ein Feuer im Garten*, in: *Sinn und Form. Beiträge zur Literatur*, 39(1987)6, 1232f.

Wolfgang Heise

Franz Kafkas »Prometheus«-Parabel

[Vorlesung, gehalten an der Humboldt-Universität zu Berlin nach 1983]

In einem nachgelassenen Heft Franz Kafkas fand ich folgende Fabel:

»Von Prometheus berichten vier Sagen: Nach der ersten wurde er, weil er die Götter an die Menschen verraten hatte, am Kaukasus festgeschmiedet, und die Götter schickten Adler, die von seiner immer wachsenden Leber fraßen.

Nach der zweiten drückte sich Prometheus im Schmerz vor den zuhackenden Schnäbeln immer tiefer in den Felsen, bis er mit ihm eins wurde.

Nach der dritten wurde in den Jahrtausenden sein Verrat vergessen, die Götter vergaßen, die Adler, er selbst.

Nach der vierten wurde man des grundlos Gewordenen müde. Die Götter wurden müde, die Adler wurden müde, die Wunde schloß sich müde.

Blieb das unerklärliche Felsgebirge. – Die Sage versucht das Unerklärliche zu erklären. Da sie aus einem Wahrheitsgrund kommt, muß sie wieder im Unerklärlichen enden.«¹

Schließt Kafka damit die Akten über den Fall Prometheus? War das Resultat der großen Rebellion kein anderes, als wäre nichts gewesen? Oder formuliert dieser fast nüchterne Bericht im Paradox die Sehnsucht, jene Erinnerung ins Künftige zu retten? Spricht hier ein gekreuzigter Prometheus, ein Prediger des Schlosses oder dessen letzter Untertan? Rollt hier ein Prozeß der Trivialisierung ab, der Verwandlung der heroischen Tragödie ins Nichtigte – wer erleidet und wen entlarvt und verlacht diese Komik: Gegenstand, Richter oder Opfer des Prozesses, das Publikum oder alle miteinander?

Ist die Sage, die vergangenes Geschehen mythisch berichtet, nur Illusion? Kapitulierte hier historische Erinnerung vor der stummen, unbegreiflichen, immerwährenden Natur des Felsgebirges? In der alten Sage wurde Prometheus, der Helfer der Menschen, von Herakles befreit. Ist hier keine Hoffnung mehr? 1920 notierte Kafka in seinem Tagebuch:

»Es ist keine Widerlegung der Vorahnung einer endgültigen Befreiung, wenn am nächsten Tag die Gefangenschaft noch unverändert bleibt oder gar sich verschärft oder, selbst wenn ausdrücklich erklärt wird, daß sie niemals aufhören soll. Alles das kann vielmehr notwendige Voraussetzung der endgültigen Befreiung sein.«²

Das ist auch nur eine Hoffnung.

Die Erfahrung der Wirklichkeit als Gefängnis und die Hoffnung auf endgültige Befreiung entsprechen einander, sind die Pole seiner erzählten Welt, darin wesentlich unvermittelte Extreme. Doch keine Sehnsucht und Hoffnung verbürgt die künftige Realität des Ersehnten und Erhofften.

Hoffnung kann erste Intention aufs Zukünftige sein – aber auch eine bloße Illumination des Vorhandenen, so sie dessen Änderung als Gnade erwarten läßt. Sicher: Hoffnung drückt immer Kraftlosigkeit aus, den erlittenen Zustand zu ändern; sie erwartet, was kommt. Aber das kann Warten auf die eigene Aktionsmöglichkeit oder auf die fremde Gnade sein.

Kafka spricht davon, daß Prometheus die Götter an die Menschen verraten habe. Er spricht nicht davon, daß nach der Sage die Menschen dadurch erst produzierende, kulturfähige, sich gegen die Natur und die Götter behauptende Wesen wurden. Der Sagendeutung – beschränkt auf die obere Sphäre – muß die Wertung dessen, was die Menschen daraus gemacht haben, entsprechen. Prometheus, der Feuerbringer und Kulturstifter aber bot ihm keinen Ansatz, das Resultat dieses mythischen Produktionsprozesses der Geschichte in der Parabel zu bestimmen. In den deutenden Variationen Kafkas wird allein die juristisch verstandene Schuld des Verstoßes gegen die Götterordnung, der als Verrat definierte, als Ausgangspunkt akzeptiert – wobei das in der alten Sage reflektierte historische Geschehen überspielt scheint. In keiner der Varianten ist noch ein Herakles zu erwarten, der Prometheus befreit. Sein Scheitern ist endgültig. So wird der Leidenssinn des »göttlichen Dulders« demontiert. Die erste Fassung läßt ihn offen, die zweite reduziert ihn auf die unsägliche Bewegung des Prometheus, der vor Schmerz sich in den Felsen drückt, mit ihm eins wird, sich auslöscht. Die dritte Variation läßt Tat und Urteil im Vergessen versinken, die Götter vergaßen, warum sie Prometheus strafen, Prometheus, warum er leidet; nur der fast zeremoniell gesetzte Zustand bleibt, jetzt unerklärlich und sinnlos geworden, da täglich wiederkehrend der Adler die Leber des Gefesselten frißt – die endlose Qual einer nur faktischen, uneinsichtigen Ordnung. In der letzten Variation erstarrt die Bewegung in Müdigkeit. Was vorher noch sinnlos-automatenhaft geschah, wird schließlich müde, steht still, alle Bewegung stirbt. Die grundlose Ordnung verfällt. Wohl schließt sich müde die Wunde, doch kein befreiter Prometheus erhebt sich. Täter, Richter und Henker treffen sich im Zwang bleierner Müdigkeit. Die große Empörung ist vergessen.

Übrig bleibt das Felsgebirge. Seine Unerklärlichkeit bleibt: Modell dessen, was ist. Die Erklärung, die erwartet wird, ist Erklärung nach Art der Sage, ein verständliches menschlich-göttliches Geschehen, aus dem es als irgend gestiftet und geordnet sich herleitet. Diese Frage bleibt ohne Antwort – ihre Erwartung greift ins Leere.

Kafka endet in religiösem Paradox. Das Unerklärliche wird zum Signum des Wahrheitsgrundes, die Not des Nichtbegreifens zur Tugend, die Wahrheit

verbürgt, während umgekehrt angesichts vorausgesetzter Unerklärlichkeit Wahrheit zum sinnlosen Wort wird. Die Vergeblichkeit prometheischen Kämpfens bestätigt sich in der Unmöglichkeit, den sinnlich greifbaren Fels je begreifen zu können. Unbegreifbar wie er erscheint der Menschen Treiben. Aber dies Treiben wird in den Grundmotiven der von der alten Fassung abweichenden Varianten greifbar: der Schmerz des den Adlern ausgesetzten einsamen Prometheus, das Vergessen seines Sinnes, damit seine Sinnlosigkeit als gewordene, schließlich die unendliche Müdigkeit.

Die Präzision und Klarheit dieses dichterischen Sagens macht gerade das Trübe, das Nichtbegreifenkönnen, die Undurchsichtigkeit im Gesagten sichtbar.

In den Jahren 1918 oder 1919 hatte Kafka diese Parabel geschrieben. Produkt aus Qual und Reflexion eines Einsamen in jenen stürmischen ersten Jahren der neuen geschichtlichen Epoche, die mit der Oktoberrevolution begannen. Kafka konstatierte das Umsonst des Prometheus, als die junge Sowjetmacht in ungeheuren Kämpfen sich gegen die äußere und innere Konterrevolution behauptete, als der Erste Weltkrieg zu Ende gegangen und in Bürgerkriege umgeschlagen war, als die revolutionäre Krise heroische Anstrengungen der sozialistischen Kräfte erforderte, die Kommunistische Internationale neu begründet wurde, während die imperialistischen Siegermächte und die herrschenden Klassen der besiegten Mittelmächte eine gemeinsame Front gegen die proletarische Revolution gebildet hatten. Die Hoffnungen des Friedens wurden in Bürgerkrieg und weißem Terror, im grauen Alltag der kapitalistischen Praxis erstickt: Symbolisch ist die Ermordung von Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg.

Die Antwort Franz Kafkas konstatierte den Sinnverlust einer Tradition, die in der Sagengestalt des Prometheus das Sinnbild emanzipatorischen Strebens, des Aufstands wider die Götter, die himmlischen und irdischen Götter, den tragischen Mythos menschlicher Schöpferkraft gefunden hatte.

Wohl notierte er: »Der entscheidende Augenblick der menschlichen Entwicklung ist immerwährend. Darum sind die revolutionären geistigen Bewegungen, welche alles Frühere für nichtig erklären, im Recht, denn es ist noch nichts geschehen.«³

Darin liegt das äußerste, was Kafka hinsichtlich der wirklichen revolutionären Bewegungen sah: die Negation. In Wirklichkeit erklärten sie nicht das Vergangene schlechthin für nichts, sondern zielten auf Umwälzung der Klassenverhältnisse, als Aktion eben der produktiven Kräfte, die in der Vergangenheit herangewachsen waren und sich herangekämpft hatten. Kafka aber sah das Proletariat so, wie er des *Heizers* vergebliche Rebellion gestaltet hatte – als leidende Klasse. Er gestaltete Fremdheit, Übermacht und Undurchdringlichkeit der von den Menschen erzeugten bürgerlichen Welt; er sah sie immerfort beim Bau der Chinesischen Mauer – und konnte das, was er leidend als verurteilte Welt gestaltete, nur im Immanenzzusammenhange seiner Negativität fassen. Ein anderes, darüber

Hinausführendes war ihm als Wunder nur vorstellbar, als Ankunft eines anderen, nicht als Produkt eben dieser Welt und ihrer Menschen. »An Fortschritt glauben heißt nicht glauben, daß ein Fortschritt schon geschehen ist. Das wäre kein Glauben.«⁴ Hier erscheint Fortschritt als Totalität eines Weltwandels, ein Künftiges als totale Negation des Vergangenen. Künftiger Fortschritt aber kann begründet, gewußt und erwartet werden nur, weil auch in der Vergangenheit Fortschritt war, und dieser war eben historischer Erzeugungsprozeß der Menschen, ihr eigenes Tun.

Gerade dies Tun aber fällt für Kafka in eine unendliche Verstrickung, ist Bau des eigenen Gefängnisses, die Bauleute aber werden Diener, Unterworfenen, Objekte ihres eigenen Gebäudes. Nur jenseits seiner Mauern ist Freiheit ahnbar, innerhalb ihrer nur die ohnmächtige Freiheit der Einsamkeit.

Sie reflektiert die Bindungslosigkeit gegenüber sinnlosen und versklavenden Bindungen.

So erlebt sie K. im *Schloß*: »Und als nun, nach Beendigung der Arbeit im Stall, der Kutscher quer über den Hof ging, in seinem langsamen, schaukelnden Gang, das große Tor zumachte, dann zurückkam, alles langsam und förmlich nur in Betrachtung seiner eigenen Spur im Schnee, dann sich im Stall einschloß und nun auch alles elektrische Licht verlöschte – wem hätte es leuchten sollen? – und nur noch oben der Spalt in der Holzgalerie hell blieb und den irrenden Blick ein wenig festhielt, da schien es K., als habe man nun alle Verbindung mit ihm abgebrochen und als sei er nun freilich freier als jemals und könnte hier auf dem ihm sonst verbotenen Ort warten, solange er wolle, und habe sich diese Freiheit erkämpft, wie kaum ein anderer es könnte, und niemand dürfe ihn anrühren oder vertreiben, ja kaum ansprechen; aber – diese Überzeugung war zumindest ebenso stark – als gäbe es gleichzeitig nichts Sinnloseres, nichts Verzweifelteres als diese Freiheit, dieses Warten, diese Unverletzlichkeit.«⁵

Hoffnungslose Suche nach sinnvoller tätiger Gemeinschaft, die eben identisch ist mit Freiheit, charakterisiert Kafkas Versuch, die wirkliche Gesellschaft in leinell durchsichtige Parabel zu fassen, ihre Verworrenheit und Feindlichkeit aufzuklären: Kafka selbst spürte – das zeigt das Testament – das Scheitern.

In den Modellen endlos sich verschlingender Bauten, der Chinesischen Mauer, der Stadt des Babylonischen Turmes, in den unbegreiflichen Ordnungen der Gesetze, die in den spukhaften Dachstuben der Gerichte im *Prozeß*, in der grotesken Bürokratie des *Schlusses* und am konzentriertesten in den unbekanntem, vielleicht nicht existierenden »Gesetzen des Adels« (*Zur Frage der Gesetze*) sich manifestieren, in der Unüberbrückbarkeit des Klassenabstands zwischen den Menschen, zwischen Heizer und Oberwelt, zwischen Dorf und Schloß, zwischen Bergleuten und den Ingenieuren, die wie aus einer anderen Welt in die Tiefe kommen, liegen die allgemein sozialen Strukturformen, die dem Individuum in der alltäglichen Verwirrung, Kompliziertheit, Zufälligkeit seines Lebens

erscheinen, wobei der Sinn dieser Ordnung – wie in der dritten Fassung der Prometheussage – vergessen ist. Das mühselige Rätseln über die »Gesetze« des Adels, deren Existenz selbst unbewiesen, läßt kaum eine Hoffnung.

»Das für die Gegenwart Trübe dieses Ausblicks erhellt nur der Glaube [Randnotiz W. H.: keine Ziele], daß einmal eine Zeit kommen wird, wo die Tradition und ihre Forschung gewissermaßen aufatmend den Schlußpunkt macht, alles klar geworden ist, das Gesetz nur dem Volk gehört und der Adel verschwindet. Das wird nicht etwa mit Haß gegen den Adel gesagt, durchaus nicht und von niemandem. Eher hassen wir uns selbst, weil wir noch nicht des Gesetzes gewürdigt werden können.«⁶ Aber das Sichtbarmachen des Grotesken dieser Haltung, welche die Ohnmacht ihres Zukunftsglaubens zementiert, weist nur auf die Notwendigkeit ihrer Aufhebung hin, nicht mehr.

In der künstlerischen Darstellung liegt schon ein Moment, das im Zeigen tiefer greift als das explizit Gedachte. Denn die Absolutheit der Entfremdung, ihre schicksalhaft-religiöse Gestalt erscheint in der Darstellung wohl als unheimlich-undurchdringliche Gewalt – und dennoch als Menschenwerk. Die Ambivalenz des Grotesken läßt in der gegenwärtigen Unheimlichkeit deren Überlebtheit, auch Änderbarkeit mit spürbar werden. Klamm im *Schloß*, der Träger ungeheuerlicher Autorität, ist eine so jämmerliche Figur, wie in der mythologischen Parodie Poseidon als geplagter Kanzlist des Meeres: Die zunächst religiös-übermenschlich anmutende Ordnung verliert darin ihre Göttlichkeit, wird menschlich-unmenschlich, die theologische Interpretation des *Schlusses* reibt sich an den »plötzlichen« blitzartigen Entschlüssen seiner Bürokraten, in die bürokratische Schlamperei sich rettet: Höchster Weisheitsanspruch feierlicher Autorität erscheint als Form der praktischen Vergangenheitslösung per Zufall.

Die Alternative dazu, die Kafka bietet, findet im *Naturtheater von Oklahoma* ein visionäres, messianisches Gleichnis, das aber zugleich realistisch zurückgestuft wird: als Theater. Die Alternative hierzu erscheint als Sehnsucht nach dem Ende. Von der Stadt des babylonischen Turmes, der von Kämpfen geschüttelten, die den als sinnlos erkannten Bau des Himmelsturms aufgegeben hat, deren Bewohner sie aber, weil man viel zu sehr miteinander verbunden ist, nicht verlassen wollen, erzählt Kafka: »Alles was in dieser Stadt an Sagen und Liedern entstanden ist, ist erfüllt von der Sehnsucht nach einem prophezeiten Tag, an welchem die Stadt von einer Riesenfaust in fünf kurz aufeinander folgenden Schlägen zerschmettert werden wird. Deshalb hat die Stadt auch die Faust im Wappen.«⁷

Ein Gleichnis im Märchentone: Es spricht die Hoffnung auf das Ende einer erlittenen Lebensweise aus, von der zu lassen Kraft und Ziel fehlen, Sehnsucht nach der Katastrophe eines Jüngsten Tages, der in phantastischer Umkehrung das einzig mögliche Subjekt der Riesenfaust zu deren Objekt macht, diese Umkehrung jedoch wieder durch den Märchenton relativierend. Kafka versöhnt

sich nicht mit der Stadt – sie existiert sinnlos, entleert, ihr Ziel – der Turmbau – ist preisgegeben, ihre Welt hat vergessen das Warum und Wofür – aber sein Nichtversöhnen bleibt das Nein des Gefangenen, der eins mit seiner Rolle geworden: »Könnte ich noch andere Luft schmecken als die des Gefängnisses? Das ist die große Frage, oder vielmehr, sie wäre es, wenn ich noch Aussicht auf Entlassung hätte« – so endet *Der Schlag ans Hoftor*!⁸

Kafka verband die Erfahrung jüdischen Ausgeschlosseneins mit der Erfahrung kapitalistisch-bürokratischer Unterdrückung, durchdrang sie in ihrer wechselseitigen Bedingtheit und Extremisierung, faßte daher im poetischen Gleichnis die allgemeine Struktur einer Erfahrung, in der Entfremdung bewußt wird als Isoliertheit und Ohnmacht der Individuen, als deren Objektsein in undurchschaubaren sozialen Zusammenhängen, als ihr Ausgesetztsein gegenüber fremder Macht und Gesetzlichkeit, während ihr aktiver Zusammenhang als Sinn längst verloren ist.

Kafkas Prometheusfabel ist geschichtsphilosophisch – gerade in der Verneinung des Philosophischen. Sie spricht aus, was aus den heroischen Illusionen des Bürgertums in dessen geschichtlicher Praxis geworden ist. Aber – sie verabsolutiert in der Denunzierung das Resultat, begräbt mit der bürgerlichen jede Emanzipation, bestätigt indirekt, was sie entlarvt.

Doch ist Kafkas Prometheusdeutung mehr als ein Leerlaufen der bürgerlichen Emanzipationsideologie. Die revolutionären heroischen Illusionen wurden schon angesichts der Resultate der bürgerlichen Revolution und ein Jahrhundert vorher widerlegt, der Klassizismus verlor seine historische Legitimität – auch als ästhetisches Ideal. Er wurde schon als geschichtliche Phase begriffen, in Hegels Ästhetik fand er sein philosophisch verabsolutes Begräbnis als Ende der Kunst, während er im Helena-Akt des *Faust* verabschiedet und zugleich aufgehoben wurde. Euphorion mußte tragisch scheitern. Was auf dem Hintergrunde der ungeheuren Opposition der gestürzten Titanen als klassizistisch-utopische Vollendung geträumt wurde, ward nun als historische Phase begriffen, als Phase eines Kampfes, der noch nicht zu Ende gekämpft war und für dessen Grundkonflikte in der nachrevolutionären bürgerlichen Gesellschaft keine Lösung vorerst sich abzeichnen wollte.

Fausts höchster Augenblick erfüllte sich in der Selbsttäuschung über der Lemuren Geklapper. Dennoch barg die Selbsttäuschung, die Illusion des höchsten Augenblicks mehr als Illusion. In ihr ward ein Zukunftsversprechen, eine Möglichkeit sichtbar, die in der Bewegung des Verhältnisses von Faust und den Lemuren – des titanischen Repräsentanten geborgter, menschenfeindlicher Macht zu produktiven Zwecken und der Träger massenhaft unerfüllten Lebens –, in der Dialektik der Selbstveränderung beider Seiten beschlossen war.

Hier klingt an, was Goethe in einer Bemerkung des 18. Buches von *Dichtung und Wahrheit* im Rückblick auf die Sturm-und-Drang-Epoche, die in seinem

Prometheus ihren reinsten Ausdruck gefunden, formuliert hatte – die historische Einsicht, »daß man jenes ganze Betragen als ein Vorpostengefecht ansehen kann, das auf eine Kriegserklärung folgt und eine gewaltsame Fehde verkündigt. Denn genau besehen, so ist der Kampf in diesen fünfzig Jahren [die die Jahrzehnte vor, während und nach der französischen bürgerlichen Revolution umfassen; W. H.] noch nicht ausgekämpft, er setzt sich noch immer fort, nur in einer höhern Region.«⁹

Kafka geht es nicht um die Inadäquatheit klassizistisch geformter Illusionen gegenüber der kapitalistischen Realität.

Im Gegenteil, er hat mit neuer Unmittelbarkeit die Prometheusgabe zur formelhaften allgemeinen Sinndeutung der Epoche erhoben. Sie erhält jetzt entgegengesetzten Sinn: Der Kampf, von dem Goethe sprach, der in neuer, höherer Region weitergeführt wurde und wird, wird – über alle seine ästhetischen Gestalten hinaus – der Sache nach selbst zurückgenommen, erscheint als seine eigene Travestie, in komischer Reduktion aufs beklemmend Trivial-Absurde – ohne die befreiende Distanz des Komischen. Innerhalb der tödlich ausweglosen Immanenz einer verabsolutierten kapitalistischen Welt, angesichts des Weltkriegs und dessen, was er einleitete, findet kein heiteres Abschiednehmen von der Vergangenheit statt. [eine Zeile nicht lesbar]

Kafka erzählt die absolute Niederlage prometheischen Ringens, das Ende einer Klassenillusion. Insofern er sie zur Menschheitsvision schlechthin verallgemeinert, knüpft er fester an das Prinzip eben dieser Illusion als Bindung an die Verhältnisse an, die Herrschaftsverhältnisse dieser Klasse sind. Sein Resignieren vor dem »Unfaßbaren« verleiht der Ohnmacht religiöse Qualität.

Doch geht darin die Botschaft Kafkas nicht auf, eher seine subjektive ideologische explizite Position. Das Dichtwerk erhält eine soziale Objektivität, die es von seinem Produzenten löst, die in der Relation von Werk und seinem »Konsumenten« sich erfüllt, die es eingehen läßt in den ästhetischen Kommunikationszusammenhang. Nicht des Dichters Meinung ist hier entscheidend, sondern was er von der Wirklichkeit zur Sprache brachte, sprachlich zum Bilde zwang, in dem Darstellung, Deutung und Ausdruck zu einer appellativen Einheit und Objektivität verschmelzen, deren Konkretheit Allgemeines ebenso aussagt wie verbirgt. Das ist wiederum Form, die aus dem Erfahrungs-, Erlebnis- und Phantasiegehalt des Lesers sich aktuell füllt und diesen daher über das Gedichtete in ideelle Beziehung zu seinem eigenen gesellschaftlichen Dasein bringt, wobei das Werk ebenso invariable objektive Gestalt wie Durchgang variabler subjektiver Aktivität ist, die von ihm ihre Regel erfährt. Dieser Zusammenhang bestimmt den Ort seiner Wahrheit und Dauer. Und in Kafkas Werk liegt in der Paradoxie seines satirischen Ernstes die Negation dessen, was als endgültig erscheint. Die absolute Entfremdung erscheint hier vom Standpunkt der historischen Aktion ihrer Aufhebung, also vom Standpunkt der sozialistischen Ideologie, als relative,

änderbare, wird gerade von daher sichtbar als relative – nicht aber, wenn man nur den stofflichen Ernst des Bannes ewiger Gefangenschaft für bare Münze nimmt, nicht das Gegenteil sieht, das in der wertenden Form liegt, während deren Spannung doch die freilich verschlüsselte Dialektik enthält, das Versteinerte zum Tanzen zu bringen.

Daß solches Verständnis möglich ist, liegt an der poetischen Gestalt selbst. Gerade in der dichterischen Konkretheit der grotesk-satirisch-tragischen Form kommt eben jene rebellische Subjektivität Kafkas zur Aktion – gegen eine Realität, die dem empirisch vorhandenen Individuum nur die Rolle des Objekts zudiktiert, seine Gedanken der allgemeinen Norm unterwirft, ihnen höchstens abstrakte Negation gestattet, ein abstraktes Nein und religiöse Sehnsucht, während die poetische Produktion als produktive Aktion – bei aller ideologischen Bindung – dennoch das Moment des aktiven Widerspruchs der produktiven Kräfte gegen die Unterdrückung, Fesselung und Pervertierung reflektiert, ja selbst in der individuellen Ohnmacht und gegen sie betätigt. Auf solche Möglichkeiten künstlerischer Produktion soll in anderem Zusammenhange eingegangen werden.

Anmerkungen

- 1 Franz Kafka, *Prometheus*, in: Kafka, *Das erzählerische Werk*, hg. von Klaus Hermsdorf, Berlin 1983, Bd. 1: *Erzählungen, Aphorismen, Brief an den Vater*, 345.
- 2 Kafka, *Tagebücher 1910-1923*, hg. von Max Brod, Frankfurt/Main 1976, 337 (Eintrag zum 9. 1. 1920).
- 3 Kafka, *Aphorismen*, in: ders., *Das erzählerische Werk*, Bd. 1, 374.
- 4 Ebd., 378.
- 5 Kafka, *Das Schloß*, in: ders., *Das erzählerische Werk*, Bd. 2: *Der Verschollene (Amerika), Der Prozeß, Das Schloß*, 625f.
- 6 Kafka, *Zur Frage der Gesetze*, in: ebd., Bd. 1, 357.
- 7 Kafka, *Das Stadtwappen*, in: ebd., Bd. 1, 347.
- 8 Kafka, *Der Schlag ans Hoftor*, in: ebd., Bd. 1, 334.
- 9 Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, in: *Weimarer Ausgabe*, Weimar 1887-1919, Abt. I, Bd. 29, 84.

Michael Franz

»Die marxistischen Klassiker sind keine Kirchenväter«

Die Zeichenspiele des Philosophen Georg Klaus

Am 14. November 1956, vormittags gegen zehn Uhr, versammelten sich die Studenten des Philosophischen Instituts der Berliner Humboldt-Universität vor dem Haus Universitätsstraße 3b, dem Sitz des Instituts, zu einem kleinen Demonstrationszug, der angemeldet gewesen sein musste, denn er wurde von zwei Polizeimotorrädern, eines vorne, eines hinten, durch den Verkehr geleitet. Angeführt vom Institutsdirektor Georg Klaus bewegte sich der Zug über die Weidendammer Brücke die Friedrichstraße entlang bis zum Dorotheenstädtischen Friedhof an der Chausseestraße. Anlass war der 150. Todestag von Georg Wilhelm Friedrich Hegel, was den meisten der neugierig zuschauenden Passanten nur wenig sagte. An Hegels Grab wurden Blumen niedergelegt, Reden wurden nicht gehalten, einige Studenten ließen es sich nicht nehmen, auf dem Grabstein, einer alten Sitte gemäß, ein paar Münzen niederzulegen. Es herrschte eine fast fröhliche Stimmung, die von einem Gefühl der Genugtuung erfüllt war, hatte man doch über die Stalinistische Fronde gegen Hegel gesiegt. Ein paar Stunden später traf man sich wieder im vollbesetzten Audi Max, in dem Ernst Bloch einen Vortrag über Hegel und das offene System der marxistischen Philosophie hielt. Zehn Tage zuvor waren sowjetische Panzer in Budapest eingertückt, um eine exzessive Massenerhebung niederzuwalzen. Der Zorn der Massen hatte sich gegen das stalinistische Rákosi-Regime und seine Geheimpolizei gerichtet; die Russen machten jedoch die neue Regierung Imre Nagy für die inneren Unruhen verantwortlich. Die Nagy-Regierung wurde abgesetzt und kriminalisiert, darunter der streitbare Marxist und profunde Hegel-Kenner Georg Lukács. Der Vorgang führte bald auch in der Universitätsstraße 3b zu heftigen Diskussionen. Eine Anfang 1957 als Reforminitiative konzipierte studentische Streitschrift, die die ungarischen Ereignisse als eine Folge der systematischen Verhinderung einer freien öffentlichen Diskussion erklärte, zog die Aufmerksamkeit der SED-Zentrale auf das Institut und löste eine Kette von Parteiverfahren und Maßregelungen aus. Vier Studenten waren von mehrjähriger Studienunterbrechung zwecks Praxisbewährung betroffen, anderthalb Jahre später folgte ein von der Stasi vorbereiteter Schauprozess, der für drei weitere Studenten mit Haftstrafen bis zu sechs Jahren endete. Klaus hielt sich weitgehend heraus aus diesen Querelen, für die er als Institutsdirektor in den Augen der Parteiführung sicherlich

die Hauptverantwortung trug. Der Lehrkörper des philosophischen Instituts wurde auseinandergerissen und auf verschiedene Universitäten verteilt. Klaus wurde an die Akademie der Wissenschaften versetzt, wo er die Chance bekam, ein philosophisches Institut aufzubauen und sich auf die reine Forschung zu beschränken. Dem kam sein kritischer Gesundheitszustand entgegen, der sich in den nächsten Jahren weiter verschlechterte. Die meisten Bücher, die Klaus über die Grenzen der DDR hinaus bekanntmachten, trotzte er einer letztlich nicht therapierbaren Krankheit ab.

Der »Klaus'sche Kosmos der Philosophie« (Manfred Bierwisch). – Klaus war nach Gotthard Günther (*Das Gedächtnis der Maschinen*, 1957) der erste Philosoph in Deutschland, der die Kybernetik als Herausforderung für die Philosophie aufgefasst und sich unvoreingenommen mit ihr auseinandergesetzt hat. Neben Joseph M. Bocheński (*Die zeitgenössischen Denkmethode*, 1954), Karl Steinbuch (*Automat und Mensch*, 1961) und Max Bense (*Aesthetica*, 1965; *Einführung in die informationstheoretische Ästhetik*, 1969; *Semiotische Prozesse und Systeme*, 1975) hat Klaus darüber hinaus einem größeren Lesepublikum im deutschen Sprachraum die Semiotik in der Nachfolge von Charles Sanders Peirce nahegebracht. Gewöhnlicherweise haben sich Autoren, die über diese Gegenstände schrieben, entweder auf Kybernetik spezialisiert oder als Fürsprecher der Semiotik profiliert. Klaus hingegen hat einflussreiche Bücher sowohl über Kybernetik als auch über Semiotik verfasst, zugleich hat er der mathematischen Logik in der DDR zum Durchbruch verholfen und sich passioniert der Spieltheorie gewidmet, die er in einen weiten Problemhorizont eingefasst hat. Der Linguist Manfred Bierwisch spricht vom Klaus'schen Kosmos der Philosophie, »in dem das Fächerspektrum deutlich anders akzentuiert war als es an deutschen, zumal ostdeutschen Universitäten damals üblich war. Und auf diese neue Akzentuierung kam es Klaus an. Sie entsprach entscheidenden Entwicklungen der an den Naturwissenschaften orientierten Philosophie und damit auch der beginnenden Informationstechnologie und Kybernetik. Gewiß hat es zu Beginn Anregungen von Max Bense gegeben, aber die Orientierung aufgegriffen und ihr nachdrücklich Geltung verschafft zu haben, das war der ganz eigene Impetus von Georg Klaus.«¹ Klaus selber hat seinen Anspruch, an dem er gemessen werden wollte, klar und selbstbewusst artikuliert: »Die marxistischen Klassiker sind keine Kirchenväter, deren Thesen für alle Zeiten als unabänderliche Wahrheiten genommen werden müssen. Auf viele Fragen, die heute von uns eine Lösung verlangen, haben sie keine Antwort gegeben und konnten sie auch keine geben, da ihnen nicht einmal die Fragestellungen geläufig waren. Zur Semiotik, zur mathematischen Logik, zur Quantenphysik, zur Kybernetik usw. haben die Klassiker des Marxismus-Leninismus nun einmal nichts gesagt. Es ist deshalb die Aufgabe der Vertreter der marxistischen Philosophie, hier völlig neue Entwicklungen in Gang zu brin-

gen und – um mit Hegel zu sprechen – die Anstrengung des Begriffs und nicht etwa die Anstrengung der Aufsuchung von Zitaten auf sich zu nehmen.«² Dies antwortete Klaus im Jahre 1964 dem von ihm hochgeschätzten Physiker Max Steenbeck, der in einem problemgeladenen Essay in der *Deutschen Zeitschrift für Philosophie* die Philosophen freundlich, aber bestimmt zum Streitgespräch herausgefordert hatte. In den nachstehenden Überlegungen geht es nicht nur um die Frage, welchen Anteil Klaus an der Modernisierung und Weiterentwicklung des Marxismus in Ost- und Westeuropa hat. Es soll auch gefragt werden, worin das Nichtabgeholte seiner Problemstellungen und Lösungsansätze besteht. Ist das heuristische Potential seines Philosophierens längst aufgebraucht, oder hält es auch heute noch entdeckenswerte Ansätze bereit? Diese Frage soll anhand von Problemen erörtert werden, die für Klaus' Selbstverständnis als Philosoph maßgeblich und darüber hinaus zeitdiagnostisch bedeutsam sind. Zugleich soll die Relektüre seiner Bücher den Anregungen nachgehen, die Klaus gerade Künstlern, Kunsttheoretikern und philosophischen Ästhetikern vermittelt hat. Denn das ist das Erstaunliche: obwohl Klaus anders als sein Jenenser Doktorvater und Kollege Max Bense keine Schrift zum Thema Semiotik und Ästhetik vorgelegt und hinterlassen hat, haben seine Bücher nicht nur philosophisch aufgeschlossene Natur- und Technikwissenschaftler interessiert, sondern auch Literaten, Theaterleute, Architekten, Designtheoretiker, Musikwissenschaftler. Diese fühlten sich angesprochen und ermuntert, nicht nur durch etliche Themen, die Klaus behandelt hat, sondern auch durch den Methodendiskurs, den er permanent mit anderen und mit sich selber geführt hat: wenn Klaus beispielsweise schematisches und schöpferisches Denken gegenüberstellt, dann unterscheidet er nicht nur Auffassungsweisen, sondern auch Vorgehensweisen und erörtert die Differenz zwischen einem algorithmischen Vorgehen und der *Trial-and-Error*-Methode. Für die Ästhetik besonders interessant waren und sind Klaus' Spielbegriff und seine Aufwertung der Spontaneität, die Abgrenzung der Wahrheit von der Parteilichkeit, seine Problematisierung der DDR-üblichen Agitation und Propaganda, um nur einige Schwerpunkte zu nennen.

Neben der Kybernetik, deren Anwendung in Klaus' Augen eine Schicksalsfrage für die DDR-Gesellschaft war, war die Semiotik das Problemfeld, auf dem sich Klaus mit größter Intensität engagiert hat. Was sind Klaus' unabgeholte innovative Ansätze in der Zeichentheorie? Klaus hat der europäischen Rezeption des Werkes von Charles Morris, insbesondere seiner Beiträge zur Pragmatik, nach dem Zweiten Weltkrieg den Weg gebahnt. Er hat mit Morris die Semiotik als eine philosophisch relevante Interdisziplin verstanden, der im enzyklopädischen Konzept der internationalen *Unified-Science*-Bewegung eine wichtige Funktion zugeordnet war. Selbstverständlich hat sich Klaus in den Schriften von Charles Sanders Peirce, dem »modernen Stammvater der Semiotik« (Klaus) ausgekannt und seine Studenten, darunter den Verfasser, zum gründlichen Studium der

Collected Papers angehalten, die in der Institutsbibliothek der Mathematiker an der Humboldt-Universität vorhanden und zugänglich waren. Tragweite und philosophischer Hintergrund von Peirce' Klassifikation der ikonischen, indexikalischen und symbolischen Zeichen sind Klaus nicht in dem Maße wie Bense bewusst geworden. In der *Speziellen Erkenntnistheorie* hat Klaus ikonische Zeichen zunächst zu elementaren Abbildern herabgestuft und ihren Zeichenstatus in Frage gestellt, im weiteren Verlauf seiner Untersuchung hat er jedoch selber eine spezielle Bildsemiotik entworfen, die weniger auf die schönen Künste als auf die *Hard Sciences* zugeschnitten ist; vor allem in heuristischen philosophischen Modellen, die Metaphern und Fiktionen enthalten, hat Klaus' Bildsemiotik eine exemplarische Ausdrucksform gefunden. Vom neothomistischen Logiker und Logikhistoriker Joseph Bocheński übernahm Klaus die Einteilung der semiotischen Verweisungsmodi in Zeichen mit einem eidetischen, d. h. inhaltlich erfüllten Sinn und Zeichen mit einem operativen, d. h. Prozeduren regelnden Sinn und baute die Differenz und Wechselbeziehung der beiden Zeichenarten zu einer semiotischen Syntaktik aus, die unter bestimmten Bedingungen auch semantisch interpretierbar ist.

Die Anerkennung von Zeichen mit operativem Sinn als vollgültige Zeichen, auch wenn sie keine inhaltliche, sondern nur eine prozedurale Bedeutung haben, schlug ebenso eine Brücke zur Informatik wie zur Ästhetik. Klaus begeisterte sich für die Umsetzung eidetischer Zeichen in die Sprache des Computers, der nur mit operativen Zeichen arbeiten kann. Der Computer kann nicht mit Theorien gespeist werden, er benötigt Anweisungen. Auf der anderen Seite hat sich beispielsweise der Musikwissenschaftler und Philosoph Günter Mayer 1967 die Aufwertung und Rehabilitation der operativen Zeichen ohne inhaltliche Bedeutung zu Eigen gemacht, um die Musik der Moderne gegen die DDR-Traditionalisten zu verteidigen.³ Auch zur Rehabilitation der so genannten abstrakten Kunst gegen die unsägliche Doktrin des sozialistischen Realismus ließ sich Klaus' Unterscheidung produktiv anwenden. Ohne Namen zu nennen, hat Klaus auf die Aneignung seines zeichentypologischen Ansatzes durch Musiker und Ästhetiker Bezug genommen. Er schreibt in *Kybernetik und Erkenntnistheorie*: »Gelegentlich wird behauptet, Zeichen und Zeichensysteme ohne Bedeutung und ohne pragmatischen Bezug, d. h. also, solche in einer gewissermaßen chemisch reinen syntaktischen Funktion, seien spezifisch für gewisse Bereiche der Kunst.«⁴ Hierzu gibt Klaus zu bedenken, dies sei kein »Alleinstellungsmerkmal« der avancierten schönen Künste: »Zunächst ist [...] das Auftreten des syntaktischen Zeichenaspekts in seiner Reinheit nicht für bestimmte Bereiche der Kunst allein spezifisch. Wir denken an das, was wir als »Zeichenspiel«, als »Glasperlenspiel« im Sinne Hermann Hesses aus der Literatur und aus der abstrakten Kalkültheorie kennen [...] Dies bedeutet jedoch nicht, daß Zeichen und Zeichensysteme, die Gegenstand abstrakter Zeichenspiele sind,

ohne [...] Deutung überhaupt keine Bedeutung besäßen. Selbst die Bedeutung, eben Gegenstand eines solchen Zeichenspiels zu sein, ist eine Bedeutung! Es ist hier nicht unsere Aufgabe, Kunsttheorie zu betreiben, wir meinen aber, dass sich von dem hier Gesagten Analogien zu Problemen der abstrakten Kunst herstellen lassen.«⁵

Umstritten ist bis heute Klaus' Vorschlag, eine Sigmantik als eigenständige semiotische Disziplin zu entwickeln. Klaus ging vom stoischen Modell der Zeichensituation aus; die Stoiker setzten das materielle Zeichenereignis (insbesondere die Lautgestalt des Wortes) sowohl zum Gesagten bzw. Bedeuteten (*lekton*) in Beziehung als auch zum zeichenunabhängig existierenden Referenzobjekt. Klaus schlug vor, der direkten Beziehung zwischen Zeichen und Referenzobjekt unabhängig vom gedanklich vermittelten Gegenstandsbezug des Gesagten eine eigene Untersuchung zu widmen: dies sollte Gegenstand der Sigmantik sein. Ansätze hierzu fand Klaus in einer klassischen semiotischen Schrift des 20. Jahrhunderts, dem Hauptwerk von Charles Kay Ogden und Ivor Armstrong Richards *The Meaning of Meaning* (1921).

Georg Klaus und Wolfgang Heise. – Klaus war aus Jena nach Berlin gekommen. Den gebürtigen Nürnberger hatte es 1945 aus familiären Gründen nach Thüringen verschlagen. Nach drei Semestern Mathematikstudium in Erlangen war er 1933 wegen »Hochverrats« von der Gestapo verhaftet, zu zwei Jahren Gefängnishaft verurteilt und bis 1938 weggesperrt worden – nach Verbüßung der Haftstrafe als »Schutzhäftling« im KZ Dachau. 1942 zur Wehrmacht einberufen, war er ein Jahr später an der Ostfront schwer verwundet worden. In Thüringen engagierte sich Klaus in einem Wagnis mit offenem Ausgang – dem Versuch, einen menschenwürdigen Sozialismus »in einem halben Land« aufzubauen. Klaus schloss in Jena das Studium ab und promovierte 1948 bei Max Bense über *Die erkenntnistheoretische Isomorphierelation*. Sein gesellschaftspolitisches Engagement war frei von opportunistischen Erwägungen, der vom Pathos der Weltveränderung angesteckte Klaus wurde durch die schleichende Entdemokratisierung der neu gegründeten SED zwar gehörig ernüchtert, ließ sich aber – anders als sein Mentor Max Bense – nicht von der Entscheidung abbringen, im Osten Deutschlands zu bleiben (hier muss aber angemerkt werden, dass Bense eher aus Jena vertrieben wurde, als dass die Initiative zum Ortswechsel von ihm ausgegangen wäre⁶). Klaus vertraute der Hegel'schen »List der Vernunft« in der Geschichte. Ihm war bewusst, dass der Marxismus-Leninismus Stalin'scher Prägung, dem er in der sowjetischen Zone begegnete, dringend der Modernisierung bedurfte, um das verbliebene bündniswillige Bildungsbürgertum für die sozialistische Erneuerung der Universität zu gewinnen. Klaus' Eintreten für die Förderung der mathematischen Logik auf der Jenenser Logik-Konferenz von 1951 brachten ihn in Gegensatz zu einer missverstandenen und vulgarisierten Dialektik, die

mit parteiamtlicher Unterstützung gegen die moderne nichtklassische Logik in Stellung gebracht worden war. Dadurch geriet Klaus früh in die Nähe zur analytischen Philosophie. 1953 wurde Klaus, der sich 1950 in Berlin über Kants Frühschriften habilitiert hatte, als Professor für Logik und Erkenntnistheorie an das Philosophische Institut der Humboldt-Universität Berlin berufen. Es war ein bemerkenswertes Kollegium, dem er nunmehr angehörte. Der Physiker Klaus Zweiling, der 1923 bei Max Born promoviert hatte, las unter dem Namen *Dialektischer Materialismus* Kategorienlehre und Ontologie. Hermann Scheler führte unter dem Namen *Historischer Materialismus* in die Geschichtsphilosophie ein. Gottfried Stiehler veranstaltete gefürchtete Hegel-Textseminare und beschäftigte sich in seiner Vorlesung zur europäischen Philosophie des 17. und 18. Jahrhunderts wochenlang mit Newton; die Altphilologin Marie Simon hielt die Seminare zur griechischen Philosophie ab, ihr Mann Heinrich Simon las arabische Philosophie des Mittelalters und trug den Spitznamen Ibn Chaldun (erst 1984 veröffentlichte das Ehepaar seine *Geschichte der jüdischen Philosophie*, bereits 1956 hatten sie ihr viel beachtetes Buch *Die alte Stoa und ihr Naturbegriff* vorgelegt). Zu den Jungen gehörte auch Wolfgang Heise, der wie kein anderer den philosophischen Kosmos von Marx erschloss. 1962 hielt Heise, der sich als Philosophiehistoriker vor allem mit dem 19. und 20. Jahrhundert befasste, ohne jedes Manuskript eine Vorlesung über den Konstitutionsprozess moderner Subjektivität von Kierkegaard bis zu Heidegger, im Verlaufe der Vorlesung näherte er sich mehr und mehr dem Problem des Alltagsbewusstseins (unter Einbeziehung der *Ästhetik* von Lukács), souverän zwischen der Erörterung philosophischer Konzepte und der Analyse künstlerischer Texte wechselnd.

Zehn Jahre nach der denkwürdigen Hegel-Demonstration zählten Klaus und Heise zu den tonangebenden Philosophen der DDR, die auch im Westen Aufmerksamkeit erregten: Heise durch seinen Vortrag auf dem Salzburger Hegel-Kongress 1964 über »Hegel und das Komische« und vor allem durch den Aufsatz *Über Entfremdung* in der *Deutschen Zeitschrift für Philosophie* (6/1965). Heises ideologiekritisches Buch *Aufbruch in die Illusion* (Berlin 1964), das sich lediglich der spätbürgerlichen Philosophie widmete, wurde weniger beachtet; man wartete auf das Pendant einer ähnlich gründlichen Analyse des marxistisch-leninistischen Weges in die Illusion – eine unmögliche Erwartung, bedenkt man, welchen Wirbel im zentralen Parteiapparat allein schon Heises Entfremdungsaufsatz ausgelöst hatte.

Klaus wurde auch im Westen einer kleinen philosophischen Avantgarde zugerechnet, die durch neue Gegenstände und Problemstellungen Befremden und Interesse ausgelöst hatte. Dass die Logik zum Philosophiestudium gehörte, war bekannt; dass Philosophen – ausgerechnet in der DDR – darauf drangen, Logik auch wieder als Schulfach einzuführen, wurde erstaunt zur Kenntnis genommen. Aber wieso legten Philosophen neuerdings Bücher vor über ein so unsortiertes

thematisches Feld wie die Kybernetik? Wozu brauchte man eine Semiotik, wenn man schon eine Sprachphilosophie hatte? Was macht Spieltheorie zu einem philosophischen Gegenstand? Und was hatten Steuerungs- und Regelungsvorgänge in Technik und Physiologie mit philosophischen Daseinsthemen zu tun?

Georg Klaus und Wolfgang Heise, den verkappten analytischen Philosophen Klaus und den *Hegel redivivus* Heise – der Verfasser hat beide als seine maßgeblichen Lehrer erfahren. Der jüngere Heise begegnete dem Älteren mit Respekt vor dessen standhafter Haltung in der Nazizeit, aber auch mit einem skeptischen Lächeln, was Klaus' Art betraf, die Philosophie zu traktieren. Heise fand es in Ordnung, dass sich Klaus ohne ideologische Scheuklappen dem logischen Empirismus näherte, aber ihm selber blieb diese Philosophie fremd, wenn er sie überhaupt als Philosophie gelten ließ. Doch da Heise sich von Vorurteilen frei halten wollte, übertrug er wenigstens einem seiner Schüler die Aufgabe, in historisch fundierten Quellenstudien und Kunstanalysen herauszufinden, wie weit die Ansätze der modernen Semiotik mit der zeichentheoretischen Tradition innerhalb der philosophischen Ästhetik (z. B. mit Lessings *Laokoon* und Herders *Plastik*) zu vermitteln waren. Was gab es in der Semiotik von Georg Klaus für die Ästhetik zu entdecken? So kam der Verfasser dieser Zeilen zu seinem Dissertationsthema. Klaus seinerseits schien sich nicht sonderlich für die Ästhetik zu interessieren. Immerhin hat er sich des Öfteren zu offenen Fragen der philosophischen Ästhetik geäußert – so zum ästhetischen Symbolgebrauch. In der *Speziellen Erkenntnistheorie* belustigte Klaus sich über widersinnige Definitionen des Wahrheitsbegriffs in der Kunsttheorie. Zu Klaus' Lieblingslektüre gehörte offenbar *Das Glasperlenspiel* von Hermann Hesse. An Lukrez' philosophischem Lehrgedicht *De rerum natura* bewunderte er nicht nur die argumentative Transparenz und Eleganz, sondern auch die von widerstreitenden Leidenschaften durchdrungene bildschöpferische Sprachgewalt und rhythmisch-gestische Vergestalt. Klaus wagte auch selber einen Ausflug in erzählende Prosa – er schrieb seine eigene *Erlebte Schachnovelle* (1960). Die größte Nähe erreichten die beiden grundverschiedenen Philosophen, deren Interessengebiete teilweise weit auseinanderlagen, Mitte der 60er Jahre in der beiderseitigen Annäherung an den Spielbegriff. Klaus entwarf seine Trias von Homo sapiens, Homo faber und Homo ludens und Heise plädierte auf dem 1968er Brecht-Kolloquium für ein Gegenwartstheater als Laboratorium der sozialen Phantasie.

Die kybernetische Perspektive. – Als Hauptwerke von Klaus wären zu nennen: *Kybernetik in philosophischer Sicht* (1961), *Semiotik und Erkenntnistheorie* (1963), *Die Macht des Wortes* (1964), *Spezielle Erkenntnistheorie* (1965), *Kybernetik und Erkenntnistheorie* (1966), *Spieltheorie in philosophischer Sicht* (1968). Die Kybernetik-Bücher von Klaus dürften heute vor allem ein historisches Interesse wecken. Das gilt nicht nur für *Kybernetik in philosophischer Sicht*, eine umfas-

sende philosophische Interpretation und Problematisierung der Kybernetik mit einem weit darüber hinausweisenden Ideengehalt. *Kybernetik und Gesellschaft* (1964) dokumentiert – vor allem in der gründlich überarbeiteten Fassung von 1972 – den verzweifelten Versuch des Verfassers, das Reformprojekt der 1960er Jahre, das Neue Ökonomische System (NÖS), als experimentelle Anwendung kybernetischer Prinzipien zu verteidigen. Das erfolgreiche, von Klaus herausgegebene *Wörterbuch der Kybernetik* (1967) verbindet fachliche Instruktion mit philosophischer Bewertung und sollte einen neuen Enzyklopädismus befördern, von dem sich Klaus in absehbarer Zeit ein Ende der Trennungsgeschichte von Natur-, Technik- und Geisteswissenschaften erhoffte.

Klaus hatte ein doppeltes Interesse an der Kybernetik. Auf der einen Seite fand er für philosophische Probleme, die ihn beschäftigten, in der Kybernetik ein geeignetes Modell. Auf der anderen Seite sah er in den kybernetischen Prinzipien – vom System- bis zum Regelungsaspekt, von der informationstheoretischen bis zur spieltheoretischen Dimension – einen konzeptionellen und operationalen Ansatz, um die DDR auf Reformkurs zu bringen.

Vermutlich hatte er den Vorstoß seiner Studenten im Jahre 1957 als naiv und ungeschützt empfunden. Möglicherweise hoffte er selber, aufgrund seiner antifaschistischen Vergangenheit könnte es ihm gelingen, das die Köpfe beherrschende Freund-Feind-Schema aufzubrechen und durch Vertrauensweise Einfluss auf die Parteiführung zu gewinnen. Dies würde manche Inkonsequenz und Verbeugung vor der »kollektiven Weisheit« der im Kern neostalinistischen Partei erklären. Klaus hielt es für möglich, die »führenden Genossen«, die dabei waren, die Computerrevolution zu verschlafen, aus ihrem dogmatischen Schlummer zu erwecken und sie davon zu überzeugen, die Umgestaltung der Gesellschaft und Wirtschaft nach dem Ideal kybernetischer Selbststeuerung durch negative Rückkopplung könne einen Ausweg aus planwirtschaftlichen Dilemmata und eine Perspektive für die technisch-wissenschaftlich aufgeschlossene Jugend bieten. Klaus aktivierte das Utopiepotential der Kybernetik und erfand einen kybernetischen Sozialismus, von dem sich Ulbricht Wunder erhoffte wie einst August der Starke Gold aus dem Alchimistenlabor. Auch Klaus hatte zuweilen etwas von einem philosophischen Alchimisten. Die technische Kybernetik hatte schon viele Freunde. Die physiologische oder Biokybernetik hatte Anhänger und Gegner und wurde heiß diskutiert. Aber wie sollte es möglich sein, technische und physiologische Regelkreise auf sozioökonomische Gefüge zu übertragen, auf komplexe gesellschaftliche Prozesse? Bestimmte Regelkreise der kapitalistischen Ökonomie ließen sich relativ gut beschreiben, daran hielt sich auch Klaus. Doch eine Beschreibung der angestrebten ökonomischen Regelungsprozesse im DDR-Sozialismus zu liefern, das fiel auch Klaus erheblich schwerer, denn es gibt keine ökonomischen Regelkreise ohne funktionsfähigen Markt. Als in den 1960er Jahren versucht wurde, kybernetische Regulationsprinzipien in der

DDR-Wirtschaft anzuwenden, erlitt die Kybernetik ein Desaster, und die eben noch hochgelobte Personifikation der wissenschaftlich-technischen Revolution wurde zum Sündenbock erklärt.

Vom Scheitern des »kybernetischen« Sozialismus. – Versagt hatten in Klaus’ Augen jedoch nicht die ökonomisch-kybernetischen Regelungsmechanismen, sondern deren unsachgemäße, halbherzige, immer wieder zurückgepiffene Anwendung, ihre Überlagerung durch autoritäre Strukturen, der Rückfall in direkte Steuerung von oben. Dass die Wirtschaft reformiert werden musste, darin waren sich alle einig. Aber die meisten befürworteten lediglich eine kleine Lösung mit Teilreformen, die den Dirigismus nicht abschaffen, sondern flexibler machen sollten. Die große Lösung zielte darauf ab, ökonomische Verantwortung und Entscheidungsfindung zu dezentralisieren, die Unternehmen sollten Gewinne erwirtschaften, ihre Ausgaben und Einnahmen selber verwalten. Zugleich sollte die Organisationsstruktur der gesamten Wirtschaft verändert werden. Es zeichnete sich das Bild »einer weitestgehend mit ökonomischen Stimuli und einem Rahmenplan gesteuerten Wirtschaft« ab.⁷ Obwohl angestrebt war, direkte durch indirekte Strukturpolitik zu ersetzen, wurde 1968 ein »darauf gesetztes« zentralistisches Instrumentarium installiert, das »ausgewählten besonders wichtigen Innovationsprozessen in einem bestimmten Maße zentral auf den Weg« helfen sollte.⁸ Als Innovationsbereiche vorgesehen waren Chemie, Maschinenbau, Elektrotechnik und Elektronik. Doch wer sollte darüber entscheiden? André Steiner meinte zu Recht: »Unter den Bedingungen vorherrschenden staatlichen Eigentums könnten dies nur demokratische Gremien mit höchstmöglicher Kompetenz gewährleisten.«⁹ Doch solche Gremien fehlten. Alle Mittel wurden auf die so genannten Schlüsseltechnologien konzentriert, der Rest der Wirtschaft stagnierte. Die Preise (insbesondere auch die Industriepreise) wurden nach wie vor nicht über den Markt reguliert, sondern nach administrativen und politischen Kriterien. Manager, die nicht so genannt werden durften, sollten sich verhalten, als ob es einen Markt gäbe.

Die strukturpolitische Innovationsplanung der DDR hat eine tragisch-ironische Pointe. Sie liegt darin, dass ausgerechnet das Kernstück der Computerrevolution, die Entwicklung der Mikroelektronik, in ihrer Schlüsselfunktion verkannt wurde. »Die Akademie der Wissenschaften ignorierte die Mikroelektronik die ganze Reformperiode hindurch. In Wissenschaftlerkreisen ebenso wie innerhalb der politischen Führungsmannschaft wurden integrierte Schaltkreise als »exotische Exzentrizität« angesehen, die nur in der Raumfahrt benötigt werde, aber viel zu investitionsaufwendig für die kommerzielle Elektronik war.«¹⁰

Der Physiker Robert Rompe, Vorsitzender des Forschungsrats der DDR, sah keine Notwendigkeit, verstärkt die Mikroelektronik zu fördern, und schlug als billigere Alternative zum silikonbasierten integrierten Schaltkreis die Wei-

terentwicklung der alten Transistortechnologie mit Hilfe der so genannten Dünnschichttechnik vor, zugleich sollte der Grad der Integrierbarkeit angehoben werden. Der Mathematiker und Physiker Werner Hartmann, ein Rufer in der Wüste, schrieb 1960 ein dringliches Memorandum für Rompe und den DDR-Wirtschaftsreformer Erich Apel, der wenig später den Freitod wählte. Immerhin setzte Apel in allen Gremien durch, eine Arbeitsstelle für Molekularelektronik (AME) unter Hartmanns Leitung zu schaffen. Das Institut war unabhängig, aber auch von der Industrie isoliert und erhielt nur wenig staatliche Unterstützung. Die Wissenschaftshistorikerin Dolores Augustine kommentiert diesen Vorgang: »Hätte die DDR ihre Ressourcen während dieser Zeit in Hartmanns Institut hineingepumpt, dann hätte Ostdeutschland ein Electronics Power House werden können, das, wenn nicht mit Japan, so gewiss mit Südkorea hätte konkurrieren können. Doch daraus wurde nichts. Der Aufbau von Hartmanns Institut (AME) tendierte tatsächlich dazu, eine Sisyphusaufgabe zu werden.«¹¹ N. Joachim Lehmann, Professor für angewandte Mathematik an der TU Dresden, gelang es 1956, die geplante Gründung des dann auch von ihm geleiteten Instituts für Maschinelle Rechentechnik an der TH/TU Dresden zu realisieren, »der ersten Einrichtung in Deutschland, die speziell der Forschung und Ausbildung für den Bau und Einsatz der Computer dienen sollte.«¹² Lehmann trat dafür ein, komplementär zu großen Rechenanlagen billigste kleine programmgesteuerte Rechenautomaten zu entwickeln. 1959 schuf er den universellen Rechenautomaten D4a für den individuellen Gebrauch am Arbeitstisch, »seinen ersten – bescheidenen – P(ersönlichen) C(omputer)«.¹³ Die politische Weichenstellung war damit nicht zu beeinflussen, wie Lehmann berichtet: »Natürlich würden [...] leistungsfähige Rechenzentren mit großen Automaten gebraucht, nur damit würde die zentralisierte Steuerung der gesamten Gesellschaft verwirklicht! Der Kleinstautomat stand dieser Entwicklung jedoch gerade entgegen, er würde Rechnerleistungen in kaum kontrollierter Weise dezentral verfügbar machen.«¹⁴

Plutarchs Politische Lehren. – Wie sollte die Wirtschaft reformiert werden können, ohne die Politik zu reformieren? Um einen politischen Regelungsmechanismus für die DDR zu entwerfen, griff Klaus auf das Prinzip des demokratischen Zentralismus zurück, das er entgegen seinem landläufigen Gebrauch als ein partizipatorisches Strukturprinzip interpretierte. Dies entwickelte Klaus, wie er es oft und gern tat, an einem heuristischen philosophischen Modell, das er bei Plutarch fand, eine spezielle Variante der nautischen Metapher des Steuerruders, dem in der Schiffssteuerung eine entscheidende Funktion zukommt. Was Plutarch interessiert, ist nicht die funktionell differenzierte Hierarchie Kapitän – Lotse – Steuermann (1. Offizier) – Ruderer (Matrosen), in der jeder seine Aufgabe zu erfüllen hat und alle Tätigkeiten abgestimmt ineinandergreifen. In anderen Versionen des nautischen Steuerungsmodells in der Antike wurde heiß

diskutiert, wie die einzelnen Positionen innerhalb der Hierarchie zu besetzen seien. Während Platon für eine Expertokratie plädierte, hat Aristoteles der »Weisheit der Vielen« vertraut. Plutarch hingegen hat sich für die Dispositionen interessiert, die der Politiker mitbringen oder entwickeln muss, um verschiedene Positionen in Personalunion wahrnehmen zu können. Der Politiker müsse zugleich Kapitän, Lotse und Steuermann sein – er habe das Steuerruder nicht außer sich, sondern in sich, müsse es aber entäußern: im lebendigen Wort, das er formt nach den Kunstregeln der Rhetorik. Plutarch schreibt: »[...] während der Steuermann das Steuer *auf*er sich, den Kapitän *über* sich hat, muss der Politiker beides *in* sich haben, den steuernden Geist ebenso wie das ordnende Wort.« (Plutarch, *Moralia, Politische Lehren* 801)¹⁵ Zur nautischen Funktion des Steuerruders setzt Plutarch die politische Funktion der Rhetorik in Beziehung, er stellt eine funktionelle Analogie her. Das Steuerruder ist ein kleines Instrument, mit dessen Hilfe ein großes Schiff auf Kurs gehalten oder zu einer Kursänderung gebracht werden kann. Das winzige Instrument, mit dessen Hilfe der Politiker die Meinung des Volkes beeinflussen und verändern kann, ist die kunst- und wirkungsvoll geformte und vorgetragene Rede. Der Gedanke steht in der Tradition des Gorgias, eines Mitbegründers der Rhetorik, dessen *Lobpreis der Helena* auf einer Metaebene eine Rede über die Macht des Wortes ist: »Rede ist ein großer Bewirker; mit dem kleinsten und unscheinbarsten Körper [nämlich der Lautgestalt der Wörter] vollbringt sie göttlichste Taten [...]« (Gorgias, *Lobpreis der Helena*, fr. 11, 8). Der Rhetor nutzt Rückkopplungsmöglichkeiten. Die Rückmeldungen aus der Zuhörerschaft, die ihn unmittelbar erreichen, können ihm helfen, die rhetorische Form besser auf den Zielinhalt abzustimmen und notfalls auch die Zielstellung zu verändern. Denn es geht bei Plutarch nicht um Zustimmung um jeden Preis, um Machterhaltung als Selbstzweck, sondern um Erfolg in der Sache: »Denn Demokratie setzt voraus, dass man es [das Volk] durch Gründe überzeugt; die anderen Mittel, mit denen man die Massen gewinnen und an sich ziehen will, gleichen den Lockungen, wodurch wilde Tiere gefangen werden.« (Plutarch, *Moralia, Politische Lehren* 802)¹⁶ Als Steuerruder fungiert die deliberative Rede, die nicht befiehlt oder verkündet oder verführt, sondern zu denken gibt und zur Diskussion stellt; also genau das, was die höchsten Gremien von Partei und Staat in der DDR zu vermeiden suchten: ihre Pläne zur Diskussion zu stellen und um Mehrheiten zu kämpfen.

Im Aufgreifen des Plutarch-Modells, das Klaus gleich in zwei Büchern herangezogen hat,¹⁷ liegt eine tiefe Ironie. Das Steuerruder-Gleichnis entstammt einem Text, den man als politisches Vermächtnis des Griechen Plutarch als Bürger im römischen Imperium bezeichnen könnte. Plutarch war von einem jungen Verwandten nach Sinn und Aussichten eines politischen Amtes in einer formal noch immer autonomen, administrativ jedoch imperialer Kontrolle unterstellten griechischen Polis gefragt worden. Der junge Verwandte, der sich um ein solches

Amt bewerben wollte, erbat sich Ratschläge, die Plutarch bereitwillig erteilte, nicht ohne an die Blütezeit der Polisdemokratie im Zeitalter des Perikles zu erinnern. Dieser habe sich immer sagen müssen: »Gib Acht, Perikles, du kommandierst freie Leute, du kommandierst Griechen, athenische Bürger!«, der heutige Bewerber müsse sich hingegen sagen: »Du bist ein Untertan und du regierst eine Stadt, die unter Prokonsuln, den kaiserlichen Verwaltern steht.« (Plutarch, *Moralia, Politische Lehren* 813)¹⁸ Wenn Georg Klaus 1973 nachdrücklich die Partizipation einfordert, die das Prinzip des demokratischen Zentralismus dem Buchstaben nach verheißt, dann klingt das ebenfalls nach einem Abgesang. Mit der Ablösung Ulbrichts durch Honecker war auch das Scheitern des »kybernetischen Sozialismus« in der DDR besiegelt, der strategische Spieler Georg Klaus, der versucht hatte, sich mit der Parteiführung zu arrangieren, stand auf verlorenem Posten und wurde zunehmend in die Defensive gedrängt. Dennoch ließ er sich nicht entmutigen.

Klaus interessierten am Plutarch-Modell die verschiedenen Rückkopplungsbeziehungen, die den Erfolg der Steuerung garantierten. Er modifizierte das Modell dahingehend, dass die ausführend Tätigen »in Form von Rückkopplungen auf die Leitungen zurückwirken, und nicht nur als gelenkte und geleitete Elemente des Systems zur Erreichung der Ziele des Systems beitragen, sondern an der Gestaltung der Leitung und Lenkung, Planung und Prognose teilhaben.«¹⁹ Der Zentralismus verlangte als Gegengewicht demokratische Partizipation auf allen Ebenen. Der Sozialismus hebt Funktionshierarchien nicht auf, so Klaus, aber sie gewinnen den Charakter multistabiler Systeme, d. h. »sie sind immer aus Teilsystemen zusammenschaltet, die selbst relative Freiheit der Entscheidung und des Handelns haben und nur an Rahmenbeschlüsse gebunden sind, innerhalb deren eigene Beschlüsse nicht nur möglich, sondern gefordert sind.«²⁰ 1966 hatte Klaus strikt zwischen Steuerung und Regelung unterschieden: »Vollkommene Demokratie wäre ein durchgängiges System der Regelung; dem totalen Zentralismus hingegen würde ein System der perfekten Steuerung entsprechen. Sehen wir hier ganz vom Problem der Humanität, der Freiheit und Menschenwürde ab, das ein System der totalen Steuerung zwangsläufig aufwirft, und fragen wir nur: Kann ein solches System funktionieren?«²¹

»Wir denken in Zeichen« (Charles S. Peirce). – Klaus bewegte sich nach eigenem Bekunden im »gemeinsamen Bereich von Kybernetik, Informationstheorie, Semiotik und Erkenntnistheorie.«²² Er wurde – unter anderem von ehemaligen Schülern wie Dieter Wittich und Alfred Kosing – kritisiert, weil er nicht müde wurde zu betonen, er rechne die philosophische Semiotik (heute oft als Zeichenphilosophie bezeichnet) zur Erkenntnistheorie, weil sie so viele erkenntnistheoretische Fragestellungen tangiere. Man hat Klaus vorgeworfen, er identifiziere Semiotik und Erkenntnistheorie, diesen Vorwurf hat er begründet

zurückgewiesen. Doch er beharrte darauf, man könne Erkenntnisprozesse schon deshalb nicht aus semiotischen Untersuchungen ausschließen, weil sich kognitive Weltaneignung nicht zeichenfrei, sondern nur vermöge der Bildung und Interpretation von Zeichenstrukturen abspiele. Die Einbeziehung der Semiotik ist nicht nur für die Theorie semantischer Abbilder unerlässlich. Keine Erkenntnistheorie, keine *theory of knowledge*, keine Untersuchung der verschiedenen Formen des Wissens kann ohne Zeichentheorie durchgeführt werden. Genau dies versuchte Klaus in seiner *Speziellen Erkenntnistheorie*.

Anhand einiger grundlegender erkenntnistheoretischer und methodologischer Fragen wies Klaus nach, dass das Denken die Wirklichkeit niemals direkt und unmittelbar erfassen kann, sondern nur vermöge der Zeichensysteme der natürlichen Sprache und der Vielfalt künstlicher Sprachen, die von mathematischer Formelsprache bis zu bildnerischen Formsprachen reicht. Klaus' Untersuchung ist auf Problemkreise fokussiert, die alten und neuen Stoff für Debatten liefern: Typologie der Symbole unter funktionalen und strukturellen Aspekten, semantische Wahrheitstheorie, Überlegungen zur Gedankenstufung (Unterscheidung von Theorie und Metatheorie, Kritik und Metakritik), Strategien der Invariantenbildung, Verhältnis von Abstraktion und Konstruktion.

Klaus' Hauptinteresse gehörte den symbolischen bzw. konventionsbedingten Zeichen, mit deren Hilfe sich überhaupt erst semantische, d. h. zeichengebundene Abbilder herstellen ließen. Klaus tendierte dazu, Zeichen und Symbole gleichzusetzen – auf Kosten der ikonischen und indexikalischen Zeichen, die ihn überhaupt erst von einem bestimmten Konventionalitätsgrad an beschäftigten. Diese Gleichsetzung (die wir von Ernst Cassirer her kennen) erforderte jedoch Differenzierungen im Symbolbegriff, die zu einer Vielfalt von Symbolformen und -funktionen führen. Die funktionelle Aspektevielfalt wird fächerartig unterbreitet: Symbole vertreten Anderes, sie verleihen Macht über Anderes, sie identifizieren Verschiedenes, vereinigen Getrenntes, verdecken Vieles, das nicht in Erscheinung treten soll, sie stehen nicht nur für wirkliche, sondern auch für mögliche Tatbestände, fungieren als Variable, verfügen zugleich über eine suggestive Wirksamkeit (in der die magische Funktion nachwirkt). Vor allem lassen bestimmte Symbolformen eine »große heuristische Kraft« erkennen, zu der allerdings wesentlich beiträgt, dass sie von ikonischen und indexikalischen Verweisungen durchdrungen sind. Erst das heuristische Potential lässt den Umgang mit Zeichen, insbesondere ihre Verknüpfung zu immer komplexeren Zeichenverbindungen zum Zeichenspiel werden. Klaus' Begriff des Zeichenspiels ist nicht ein einfaches Analogon zu Wittgensteins Pragmatik der Sprachspiele, die zu einem Ausgangspunkt der Sprechakttheorie von Austin und Searle wurde. Von algorithmischen Zeichen, die zielgerichtet ein Programm abarbeiten, unterscheidet Klaus heuristische Zeichenspiele, die in dem Sinne kreativ sind, wie Platon als erster das Schöpferische definiert hat: sie setzen etwas Neues in die

Welt, das vorher nicht da war. Heuristische Zeichenspiele spielen neu entworfene Zeichenstrukturen durch und kreieren gegebenenfalls auch neue Regeln: »Das Aufsuchen immer neuer Formen, Systeme, Schemata des Zeichenspiels erfolgt – wie die Auffindung alles prinzipiell Neuen – in dieser oder jeder Weise nach der Trial and Error-Methode [...] Es ist nun ein besonderes Kennzeichen dieser Methode, daß sie nicht gradlinig, linear verläuft, daß sie nicht nur die Resultate zuwege bringt, die wir im Hinblick auf einen bestimmten Zweck wünschen, sondern auch alle möglichen anderen gleichgültigen, unerwünschten, unerwarteten Resultate. Das gilt auch für die Auffindung neuer Formen des Zeichenspiels.«²³ Hinter dieser Spielauffassung steht Klaus' Anthropologie, die er nie zusammenhängend dargestellt hat, die aber sein ganzes Werk durchdringt. In Klaus' Anthropologie bildet der Homo ludens die Figur des Dritten zwischen dem Homo sapiens und dem Homo faber. Der Homo sapiens, der sich überall zwischen die Zeilen drängt, würde das Parallelogramm der Kräfte vervollständigen. Klaus behandelt den Homo ludens nicht als eine Seitenlinie der menschlichen Aktivität, die zum einen vom Homo sapiens, zum anderen zum Homo faber abzweigt, sondern als unerlässliches Glied einer Rückkopplungskette, die Homo sapiens, Homo faber, Homo ludens und deren Umwelt zusammenschließt. Der Homo ludens vermittelt zwischen dem Homo faber, dem Erfinder und Betreiber der technischen Künste, dem Protagonisten der Vita activa, und dem Homo Sapiens, dem zum »erkenntnistheoretischen Robinson« verselbständigten Theoretiker, dem Hedonisten der Vita contemplativa. Damit übergreift der Homo ludens aber auch die Gegensätze technische und ästhetische Kultur, *Humanities* und *Hard Sciences*.

Von der weiteren Entwicklung intelligenter Maschinen erhoffte sich Klaus eine ungeheurere Erweiterung der freien Konstruktionsmöglichkeiten des Zeichenspiels. Ihn faszinierte die Aussicht auf die Konstruktion von Maschinen, die es erlauben würden, »mit materiellen Symbolen in einem Tempo und Umfang [zu] »spielen«, wie dies der Mensch mit seinen beschränkten Fähigkeiten, mit der endlichen Ausbreitungsgeschwindigkeit seiner Nervenimpulse usw. niemals könnte.«²⁴ Auch in seiner Philosophie des Spiels hat Klaus neue Denk-, Imaginations- und Operationsräume eröffnet. Er hat auch die »Mensch-Maschine-Symbiose« unter Spielaspekten erörtert: als Möglichkeit des Zusammenspiels, vielleicht auch des strategischen Spiels zwischen Homo ludens und Robo ludens.

Das innere Modell der Außenwelt. – Klaus hat viel versucht, um den durch Lenins unausgegorene Widerspiegelungsdoktrin desavouierten Abbildbegriff semiotisch zu reformulieren: als idealisiertes symbolisches Konstrukt, als kognitive Invarianzleistung, als zeichengebundenes »semantisches Abbild«, mit dem man durchaus arbeiten kann. Parallel hierzu verfolgte Klaus jedoch einen alternativen Ansatz. In einem Heureka-Erlebnis hat er einen Ausdruck von Karl

Steinbuch aufgegriffen, den er in einer Arbeitsdefinition zur »Modellstruktur« des Denkens fand. Bei Steinbuch heißt es: »Modellstruktur hat ein System dann, wenn vor einer nach außen wirksamen Maßnahme in einem internen Modell der Außenwelt die voraussichtlichen Reaktionen der Außenwelt auf verschiedene mögliche Maßnahmen geprüft werden und nur diejenige nach außen wirksam gemacht wird, welche die erwünschte Reaktion der Außenwelt ergibt [...] Lernen eines Systems besteht darin, daß es entsprechend früheren Erfolgen oder Mißerfolgen (Erfahrung) das interne Modell der Außenwelt verbessert.«²⁵ Diesen Ansatz hat Klaus in mehreren Büchern zu einer umfassenden Konzeption ausgearbeitet, die es ihm ermöglicht hätte, auf den Abbildbegriff überhaupt zu verzichten (das hat er aber offen gelassen). Das »interne Modell der Außenwelt« wird zu einem Grundbegriff des Klaus'schen Philosophierens. Klaus versteht darunter die Teilstruktur eines kybernetischen Systems, in der Daten verarbeitet und gespeichert werden; insofern bilden Speicherkapazität sowie Art und Weise der Signalverarbeitung das Strukturpotential des internen Modells. Das interne Außenweltmodell teilt die Eigenschaften von Modellen überhaupt. Als ein dem Referenzbereich in wichtigen Strukturen und Relationen analoges System muss das Modell die gleichen Verhaltensweisen zeigen wie das Original, und es muss möglich sein, aufgrund der Struktur und des Verhaltens dieses Modells zusätzliche Züge des Originals zu erschließen. Die höchste Form der Auseinandersetzung eines kybernetischen Systems mit seiner Umwelt erkennt Klaus darin, »daß dieses System ein inneres Modell seiner Umwelt konstruiert.«²⁶ Ein Generator interner Modelle wirklicher und möglicher Außenweltsituationen ist nicht nur das menschliche Gehirn, auch Organismen besitzen ein inneres Modell. Darüber hinaus fasst Klaus auch »Denkmaschinen« ins Auge, Automaten mit innerem Modell. Auf einer frühen Entwicklungsstufe des Automaten ist das innere Modell durch den Konstrukteur vorgegeben und unveränderlich. »Da diese Systeme bestimmte Umweltinformationen ausschließlich in einer durch die Struktur ihres inneren Modells vorgegebenen Weise verarbeiten, entsprechen sie sozusagen dem Apriorismus in der Erkenntnistheorie.«²⁷ Eine Weiterentwicklung ist dann erreicht, wenn sich das innere Modell auf der Grundlage von Gelingen und Misslingen so verändern kann, dass der Apriorismus sich nicht mehr nur auf die Konstruktionsprinzipien und die eingegebene Programminstruktion gründet, sondern auch durch neu gewonnene Erfahrungen modifiziert wird. Erst dann kann am inneren Modell gewissermaßen experimentiert werden.

Der Homo ludens als Zeichenspieler. – Die Lebensnotwendigkeit, das innere Außenweltmodell ständig zu verbessern und zu korrigieren, drängt zu unterschiedlichen Formen des Spielens: Durchspielen möglicher Formen der Auseinandersetzung mit der Umwelt; Herstellen künstlicher Umweltsituationen, um Verhaltensformen einzuüben; Spiel mit Zeichen in Formen und Vorformen des

strategischen Spiels; Schaffen künstlicher Systeme von Zeichen, um das operative Potential von Zeichen zu erkunden. Gefördert wurde die Spieltendenz dadurch, dass Zeichensysteme auf anthropogener Stufe eine relative Eigengesetzlichkeit gewinnen; diese führt zur Differenzierung und zum möglichen Auseinandertreten des eidetischen und des operativen Sinns von Zeichen. Dadurch wird der Übergang zu beliebig konstruierten Symbolen möglich, bei dem auch neue Regeln ausprobiert werden können. Diese Tendenz verstärkt sich im Kulturprozess: »Die Kunst dieses Spiels mit Symbolen kann jedoch nur dann zur Vollkommenheit gebracht werden, wenn die Symbole unter gewissen Aspekten *losgelöst* von [...] ihrer Abbildfunktion betrachtet werden. Systeme von Symbolen mit maximalen Möglichkeiten und beliebiger darstellerischer Potenz können nur gewonnen werden, wenn wir von den Symbolen nicht verlangen, daß sie durchgängig Abbild von Wirklichem sind. Nur so können *Vorräte* und *Reserven* an Symbolsystemen geschaffen werden, die möglicherweise einmal für die Darstellung von Wirklichem benützt werden können.«²⁸ Das Spiel mit Zeichen bringt neue Zeichen und Zeichenkombinationen hervor; fokussiert auf Zeichen mit operativem Sinn werden immer neue Formen, Systeme, Schemata des Zeichenspiels gesucht und gefunden. Aber auch in eidetischer Hinsicht erzeugt das Spiel mit Zeichen neue Spielwelten. Spiele an und mit inneren Außenweltmodellen »führen schließlich zur Konstruktion weiterer Modelle möglicher Umweltsituationen, zu Modellen, die in Wirklichkeit Modelle von Phantasiewelten sind«, imaginäre Welten, utopische Modelle, heuristische Fiktionen.²⁹ Lakonisch merkt Klaus an: »Wir können uns auch ein Modell der künftigen kommunistischen Gesellschaftsordnung vorstellen, ja wir können mehrere Modelle konstruieren. Eine wirkliche Entsprechung zu diesen Modellen gibt es nicht.«³⁰ Im *Homo sapiens* nimmt das Zeichenspiel die Form immer neuer Gedankenspiele an, im *Homo faber* verbindet es sich mit der Konstruktion technischer Modelle. Zur vollen Entfaltung gelangen die Spielpotentiale Klaus zufolge erst in Spielformen, die von jeder Zweckgebundenheit und Abbildfunktion befreit sind. Der allgemeine Spielbegriff, den Klaus zugrunde legt, bestimmt Spiele als Modelle wirklicher und möglicher Situationen und umfasst zweckfreie und strategische Spiele: »Spiele sind in ihrer ursprünglichen Form Operationen an materiellen und geistigen Modellen der Realität, die entweder der Erlernung bestimmter Formen des Kampfes und der Auseinandersetzung dienen oder an denen künftige Umweltsituationen als Modell vorweggenommen werden.«³¹ Auf der einen Seite wird der außerhalb des Spiels liegende Zweck auf einer bestimmten Stufe der Entwicklung ins Spiel selbst verlegt; auf der anderen Seite beinhalten Spiele auch Modelle von Konfliktsituationen und menschlichen Entscheidungen. Was Klaus an der Spieltheorie fasziniert, ist die Kombination von Mathematik und experimentellem Spiel; was ihn besonders beschäftigt, ist die (Spiel)Gerechtigkeit als Fairness, die dank John Rawls ins Zentrum ethischer Debatten

gerückt ist. Die Konflikte und Kämpfe des wirklichen Lebens, so Klaus, »sind nicht fair im Sinne der Spieltheorie, d. h. sie benachteiligen oder bevorzugen bestimmte Spieler.«³² Aber er sieht keinen kontradiktorischen Widerspruch zwischen zweckfreien und strategischen Spielen, er reduziert den Homo ludens weder auf den strategischen Spieler (dieser ist nur ein Spezialfall) noch auf den Spieler, der den Zweck ins Spiel selbst verlegt hat. Letzteres ist ja nicht funktionslos, wie Klaus betont. Spiele produzieren Zeichenstrukturen auf Vorrat und helfen, Reserven zu schaffen. Reserven an Zeichensystemen verfügbar zu halten, um angesichts unerwarteter und bedrohlicher Außenweltsituationen auf diese zurückgreifen zu können, ist aber lebenswichtig: »Die Kybernetik lehrt uns, daß es ohne verfügbare Reserven keine Höherentwicklung gibt.«³³ Klaus erlaubt sich als Pointe eine Mephisto-Paraphrase: »Der Homo ludens ist [...], um eine Goethewort zu variieren, gewissermaßen ein Teil der Kraft, die zwar das Zweckfreie und Nutzlose will, aber letztlich das Nützliche und Zweckvolle schafft.«³⁴ In der Dialektik des Homo sapiens, Homo faber und Homo ludens nimmt das Spiel keinen noninstrumentalen Charakter in Reinkultur an, sondern es übergreift alle Zwecke, die mit gesetzt sein können: es wird transinstrumental. Und erst in transinstrumentaler Freiheit gelangt es zu voller Entfaltung. Den Gesichtspunkt der Freiheit macht Klaus in anderer Weise aber auch für das strategische Spiel geltend: »Strategische Spiele haben im Gegensatz zu reinen Würfelspielen oder Glücksspielen und zu streng determinierten Spielen, die keine Auswahlmöglichkeiten lassen, den Vorzug, daß sie ein Betätigungsfeld menschlicher Freiheit sind. Das ist ihr Zauber, ihre Grenze und ihre Gefahr.«³⁵

Das Glasperlenspiel als Paradigma. – Wenn Klaus' semiotisch-philosophischer Kosmos ein ästhetisch-philosophisches Paradigma hat, dann ist es *Das Glasperlenspiel* von Hermann Hesse. In den vielen Auseinandersetzungen, die Klaus zu führen hatte, wurde ihm Hesse nachgerade zur Berufungsinstanz: »Das Spiel mit Symbolen [...] ist [...] eine geistige Tätigkeit, die weder der Wissenschaftler noch der Künstler missen kann. Der Magister ludens aus Hermann Hesses *Glasperlenspiel* ist sicher nicht *das* Ideal des Gelehrten. Es wäre aber töricht, ihm den Platz in der Welt streitig zu machen.«³⁶ Klaus nimmt sich nicht die Zeit und den Raum, um Hesses Roman in Figurenkonstellationen, Fabelkonstruktion, Erzählperspektiven, Sprachschichten zu analysieren. Er ist betroffen von Hesses großem Altersroman, der Würdigung und Problematisierung eines »hochgezüchteten geistigen Spieltriebs« durch einen Dichter und Künstler. Der leidenschaftliche Schachspieler und Spieleerfinder Klaus kannte diese obsessive Spiellust und hat als politischer Gefangener auch das Lebensrettende, das hierin liegen kann, erfahren: »In dieser Zeit hat mir das Schachspiel, vor allem die erworbene Fähigkeit des Blindspiels, viel geholfen [...]. Dabei hatte das Blindspiel noch den Vorzug, daß mir kein Wachtmeister Brett und Figuren wegnehmen

konnte ...»³⁷ Auch im *Glasperlenspiel* wird der operative Zeichensinn freigesetzt. »Der Glasperlenspieler ordnet zwar am Anfang seines Spiels den Objekten und den Beziehungen zwischen den Objekten eidetische Zeichen zu, arbeitet aber, nachdem dies geschehen ist, nurmehr mit dem operativen Sinn von Zeichen.«³⁸ Hesse führt Klaus die Transformation des Spiels am inneren Modell in ein Spiel mit Zeichen vor Augen. Gedanken und ihre Relationen werden durch stoffliche Symbole (den Perlen im *Glasperlenspiel*) und ihre Relationen ersetzt. Mentale Vorgänge werden durch materielle Vorgänge simuliert. Klaus ist zutiefst überzeugt davon, dass dies die Produktivität des Denkens erhöht. Wie der Magister ludens genießt auch Klaus die Funktionslust der prinzipiell unabgeschlossenen Vervollkommnung der Spieltechnik. Klaus teilt den kontrafaktischen Fiktionalismus von Hesse, den er selber in der Vorliebe für heuristische philosophische Modelle ausgelebt hat. Er zitiert Hesse: »[...] nichts entzieht sich der Darstellung durch Worte so sehr und nichts ist doch notwendiger, den Menschen vor Augen zu stellen, als gewisse Dinge, deren Existenz weder beweisbar noch wahrscheinlich ist, welche aber eben dadurch, daß fromme und gewissenhafte Menschen sie gewissermaßen als seiende Dinge behandeln, dem Sein und der Möglichkeit des Geborenwerdens um einen Schritt weiter geführt werden.«³⁹ Hesse ist nach dem Urteil von Klaus auch darin groß, dass er die Ambivalenz der von ihm konstruierten Spielwelt, die sich einer Welt der Falschspieler entringen musste, nicht unterschlägt. Auch die Glasperlenspieler können sich nicht nur der Funktionslust ihrer kreativen Spiele überlassen, sondern sind in strategische Spiele verstrickt, die unter Menschen in Institutionen niemals ausbleiben. Gerade weil instrumentale Bindungen, zu unselbständigen Momenten herabgesetzt, immer mitspielen, ist die Funktionslust der transinstrumentalen Tätigkeit umso größer. Das wollte auch Georg Klaus seinen Lesern vermitteln. Er legitimierte nicht nur den Anspruch auf zweckfreies kreatives Spielen, sondern erinnerte stets an die Machtspiele, in denen jeder Zugewinn an Freiheit erkämpft werden muss.

Anmerkungen

- 1 Manfred Bierwisch, *Mathematik, Schach, Kommunismus. Konflikte des Philosophen Georg Klaus*, in: *Zeitschrift für Semiotik*, 33(2011)3-4; Themenheft *Die Semiotik von Georg Klaus (1912-1974)*, 223.
- 2 Georg Klaus, *Ist Philosophie, sind Philosophen erforderlich?*, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 12(1964)3, 327f.
- 3 Vgl. Günter Mayer, *Zur Dialektik des musikalischen Materials*, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 14(1966)11, 1367-1388.
- 4 Georg Klaus, *Kybernetik und Erkenntnistheorie*, Berlin 1969, 293.
- 5 Ebd.
- 6 Der Leipziger Logiker Lothar Kreiser hat den Vorgang recherchiert: »Die Dokumente in seiner Personalakte lassen nur den Schluss zu, dass M. Bense Opfer einer politischen Intrige wurde. Er hatte nicht die Absicht, Jena zu verlassen, wie sein Brief

- vom 10. 8. 1948 an den Jenaer Kurator Herbert Bluhm belegt, in dem es u. a. heißt: »Indessen ich von Berlin, auf den Tod meiner Schwiegermutter hin, nach dem Westen fahren musste, um meine Frau und meine Kinder zu holen, vollziehen sich in Jena Dinge, die mich bedenklich stimmen [...] Es ist Ihnen bekannt gewesen, Herr Kurator, dass ich meine Verhandlungen mit einer rheinischen Universität abgebrochen habe, weil ich in Jena in die N. Math. Fakultät berufen wurde. Mein Hiersein sollte also vorübergehend sein, um den Nachlass meiner Schwiegermutter zu ordnen und meine Familie zu holen. Außerdem hatte ich Einladungen zu den Philosophiekongressen in Mainz und Amsterdam, an denen ich teilnehme.« UAJ, Bestand D, Nr. 0167, Personalakte: Prof. Dr. Max Bense.« In: Lothar Kreiser, *Logik und Logiker in der DDR. Eine Wissenschaft im Aufbruch*, Leipzig 2009, 177, Anmerkung 143.
- 7 André Steiner, *Abkehr vom NÖS*, in: Jochen Černý (Hg.), *Brüche, Krisen, Wendepunkte. Neubefragung von DDR-Geschichte*, Leipzig–Jena–Berlin 1990, 250.
 - 8 Ebd.
 - 9 Ebd.
 - 10 Dolores L. Augustine, *Red Prometheus. Engineering and Dictatorship in East Germany, 1945-1990*, Cambridge, Mass.–London 2007, 130 [übersetzt vom Verfasser].
 - 11 Ebd., 127.
 - 12 N. Joachim Lehmann, *Tischrechenautomat contra Rechenfabrik. Ein Kleinstrechenautomat 1959 in Dresden*, in: Hans Dieter Hellige (Hg.), *Geschichten der Informatik. Visionen, Paradigmen, Leitmotive*, Berlin–Heidelberg 2004, 196.
 - 13 Ebd., 201.
 - 14 Ebd., 207.
 - 15 *Plutarch's Moralia*. Volume X. With an english translation by Harold North Fowler, Cambridge, Mass.–London 1991 (1. Aufl. 1936), Loeb Classical Library, 177.
 - 16 Ebd., 181.
 - 17 Klaus (zusammen mit Hans Schulze), *Sinn, Gesetz und Fortschritt in der Geschichte*, Berlin 1967, 229–234; *Kybernetik und Erkenntnistheorie*. Berlin 1969, 3. unveränderte Aufl., Berlin 1973, 212–214.
 - 18 Ebd., 237.
 - 19 Georg Klaus, *Kybernetik und Gesellschaft*, 151.
 - 20 Ebd., 213.
 - 21 Georg Klaus, *Kybernetik und Erkenntnistheorie*, 201.
 - 22 Ebd., 281.
 - 23 Georg Klaus, *Spieltheorie in philosophischer Sicht*, Berlin 1968, 12.
 - 24 Georg Klaus, *Kybernetik und Erkenntnistheorie*, 104.
 - 25 Karl Steinbuch, *Automat und Mensch. Auf dem Weg zu einer kybernetischen Anthropologie*, 4. neu bearbeitete Aufl., Berlin–Heidelberg–New York 1971, 134.
 - 26 Georg Klaus, *Spieltheorie in philosophischer Sicht*, 17.
 - 27 Georg Klaus, *Kybernetik und Gesellschaft*. 3. bearbeitete und erweiterte Aufl., Berlin 1973, 365.
 - 28 Georg Klaus, *Spezielle Erkenntnistheorie*, Berlin 1965, 60.
 - 29 Georg Klaus, *Kybernetik und Erkenntnistheorie*, 99.
 - 30 Georg Klaus, *Spieltheorie in philosophischer Sicht*, 17.
 - 31 Ebd., 31.
 - 32 Ebd., 29.
 - 33 Georg Klaus, *Spezielle Erkenntnistheorie*, 35.
 - 34 Georg Klaus, *Spieltheorie in philosophischer Sicht*, 22.
 - 35 Ebd., 56.

- 36 Georg Klaus, *Spezielle Erkenntnistheorie*, 59.
37 Georg Klaus, *Erlebte Schachnovelle*, in: Anita Karau und Wenzel Renner (Hg.), *Schwarz und Weiß. Heitere und ernste Begegnungen mit dem königlichen Spiel in der Literatur*, Berlin 1960, 174f.
38 Georg Klaus, *Spieltheorie in philosophischer Sicht*, 12.
39 Hermann Hesse, *Das Glasperlenspiel*. Erster Band, Berlin 1948, 11, zitiert bei Georg Klaus, *Spieltheorie in philosophischer Sicht*, 18.

Ulrich Krellner

Die unterschätzte Reifeprüfung

Zur Rezeption von Uwe Johnsons erstem Roman »Ingrid Babendererde«

I. In der Johnson-Forschung der letzten Jahre wurde verschiedentlich die Ansicht geäußert, dass eine Beschäftigung mit Johnsons Werken ohne eine Reflexion auf die Biographie des Autors unvollständig, wenn nicht gar unzulänglich bliebe.¹ Ein »ganzes Team von Johnson-Forschern«² arbeitet deshalb seit dem Frühjahr 2005 daran, eine neue Johnson-Biographie zu verfassen. Es ist in dem Zusammenhang nicht überflüssig, daran zu erinnern, dass nicht nur der Autor, sondern auch die Leser Biographien haben, die ihrerseits – auf freilich mittelbare Weise – die Auseinandersetzung mit dem Werk Johnsons beeinflussen können. Beispielsweise, indem die in individuellen Lebensläufen gemachten Erfahrungen Lektüre-Wahrnehmungen in den Romanen Johnsons begünstigen, anregen, fördern, steuern – oder auch erschweren und behindern. Ein weites Feld, gewiss, aber doch auch eines, dessen Relevanz schwerlich von der Hand zu weisen sein dürfte. Auf Uwe Johnson wird sich jedenfalls berufen dürfen, wer Interesse aufbringen kann für »jenes unverlierbare Eigentum, das beschlossen ist in der Vergangenheit einer Person.«³ Die Literaturwissenschaftlerin Aleida Assmann hat in diesem Sinne kürzlich auf einen »Primat der Erfahrung« aufmerksam gemacht, der in den Debatten um die Erinnerungsliteratur der letzten Jahrzehnte (zu der auch Johnsons Werk gehört) eine zentrale Rolle spielt: »Was man nicht selbst in den Knochen hat, kann man nicht nachträglich in diese Knochen injizieren.«⁴

Von solchen Erfahrungen soll hier einleitend die Rede sein. Nicht um ihrer selbst willen – dazu böte ein wissenschaftlicher Beitrag kaum den passenden Rahmen –, sondern weil sie *einen* Weg abbilden, auf dem man zu einer Beschäftigung mit Uwe Johnson gelangen konnte. Vielleicht eröffnet sich auf diese Weise eine Möglichkeit, die Gründe der unterschiedlichen Perspektiven zur Diskussion zu stellen, die in der Johnson-Forschung heute gegen einander stehen. Der hier interessierende Zeitabschnitt, in den diese Erfahrungen fallen, ist das Jahr 1986; das Jahr von Tschernobyl, das Jahr, in dem Gorbatschow einem konsternierten Reagan erstmals den vollständigen Abbau der Kernwaffenarsenale anbot, aber auch das Jahr der letzten Volkskammerwahl nach gewohntem Ritus, bei der ein damals Zwanzigjähriger erstmals in der DDR hätte »wählen« dürfen.

Der allerdings war ein loses Mitglied der Gruppe »Wolfspelz«⁵ und hatte im

Frühjahr 1986 ein Schreiben mit unterzeichnet, das rechtzeitig vor der Wahl am 8. Juni, zusammen mit den entwerteten Wahlkarten der Unterzeichner, der zentralen Wahlkommission der DDR in Berlin übergeben wurde. Es enthielt eine Auseinandersetzung mit dem Wahlsystem der DDR und endete mit dem Satz: »Hiermit möchten wir Sie in Kenntnis setzen, dass wir an der Wahl nicht teilnehmen werden.«⁶ Daraufhin gelangten die staatlichen Organe zu der Überzeugung, dass man beim Aufbau des Sozialismus im Bezirk Dresden auf einen zum Werkzeugmacher »umgelenkten« (eigentlich hatte er das Abitur ablegen und studieren wollen) Wehrdienstverweigerer notfalls auch verzichten und ihn in die Bundesrepublik ausbürgern konnte.

Es hätte auch anders kommen können. Heute kann man nachlesen, dass die genannte Wahlbrief-Aktion auch der berühmte Tropfen hätte sein können, der das Fass der Duldungsbereitschaft der Stasi zum Überlaufen bringt. Ein Dissident aus dem Umfeld der Jenaer *Jungen Gemeinde* ist damals für eine mehr informelle (und zu seinem Schaden doch nicht anonym gebliebene) Kritik – ein an einem Haus angebrachtes Graffiti »Wer die Wahl hat, hat die Qual, wer nicht wählt, wird gequält«⁷ – ins Gefängnis gekommen.

Im Fall des hier beschriebenen Zwanzigjährigen entschied sich die unergründliche Weisheit der Stasi für eine Ausbürgerung ohne Haftstrafe. Anfang September 1986 wurde dem inzwischen bei der »Volkssolidarität Dresden« arbeitenden »Hauswirtschaftspfleger und Essenträger« eine vorgedruckte Postkarte zugestellt: Bitte erscheinen Sie am 24. September 1986 auf dem VPKA⁸ Dresden, Schießgasse. Grund: Klärung eines Sachverhaltes. Mitzubringen: Personalausweis, Datum, Stempel, Unterschrift – kein sozialistischer Gruß. Auch von einer Zahnbürste war keine Rede, denn jetzt sollte es schnell gehen.

Die vermeintliche Klärung des Sachverhaltes lief hinaus auf ein letztes Verhör, in dem noch so viele Informationen wie möglich über die Dresdner Friedensbewegung abgeschöpft werden sollten. Nachdem er durch stundenlanges Warten mürrisch gemacht worden war, musste der Ausbürgerungskandidat eine Befragung über sich ergehen lassen. Er versuchte sie mit einer Strategie zu überstehen, die er später im Buch eines ihm damals noch unbekanntem Schriftstellers (als Verhalten einer Schulklasse) so ausgedrückt fand: »Sie konnten seit langem die Bedeutung der Worte nicht mehr übersehen, sie waren also bedacht wenig gesagt zu haben.«⁹

Am selben 24. September 1986 wurde in einem anderen Raum des vermutlich gleichen Gebäudes ein Datum auf eine Urkunde über »die Entlassung aus der Staatsbürgerschaft der Deutschen Demokratischen Republik« gesetzt. Ausgehändigt wurde das Dokument allerdings erst (zweiter Datumstempel) am 30. September – und damit ein letzter Spielraum für staatlich angeordnete Willkür ausgenutzt. Als letzten Gruß gab man so jemandem mit auf den Weg: »Wir werden dafür sorgen, dass Sie in den nächsten zehn Jahren nicht mehr in

die DDR einreisen dürfen.« Genau drei Jahre lang sollten sie Recht behalten. Als er am 1. Oktober 1986 in der anderen deutschen Wirklichkeit eingetroffen war, wurde der Neuankömmling im Aufnahmelager Gießen darüber informiert, dass er mit seiner Vorgeschichte gute Chancen hätte, wenn er einen »Flüchtlingsausweis C« beantragte. Der sei den politischen Flüchtlingen vorbehalten¹⁰ und würde zum Bezug diverser Gelder und Vergünstigungen bis hin zur Rente berechtigen und damit die Eingewöhnung in der Bundesrepublik sicher erleichtern.

Der Neuankömmling lehnte dankend ab. Wollte er doch jetzt erst einmal lernen und studieren, was man ihm andernorts vorenthalten hatte, anstatt sich als »Flüchtling« prämiieren und propagandistisch vereinnahmen zu lassen. War er doch nicht »geflohen«, sondern auf unspektakuläre Weise mit einer (von ihm selbst bezahlten) Zugfahrkarte in das Land gekommen, das für sich in Anspruch nahm, die Belange aller Deutschen wahrzunehmen. Es würde noch etliche Zeit dauern, bis er sich Klarheit darüber verschafft hatte, warum er zum »Identitätszuwachs, den die westdeutsche Öffentlichkeit aus jedem Übersiedler herauszuschlagen versucht, [...] nichts beitragen [...] mochte«.¹¹ Immerhin konnte er drei Wochen später am Braunschweig-Kolleg einen Weg einschlagen, der ihn 1989 zum Abitur führen und ihm anschließend ein Studium ermöglichen würde.

II. Kurze Zeit später stieß der nunmehrige Kollegiat in einer Braunschweiger Buchhandlung auf einen im Vorjahr erschienenen Roman mit dem Titel *Ingrid Babendererde. Reifeprüfung 1953*, der ihn besonders anzugehen schien. Beschrieb er doch Erlebnisse von junglichem Glück und »Herzeleid«,¹² Junger Gemeinde, doppelbödigter Kritik bis hin zu offenem Widerstand, der schließlich in eine Nacht-und-Nebel-Aktion mündete, in der zwei Schüler die DDR verließen. – Freilich, zu Beginn der fünfziger Jahre – kurz vor dem 17. Juni, aber lange vor den Interventionen in Budapest und Prag und noch viel länger vor dem seit 1977 vielfachen Exodus von DDR-Intellektuellen nach der Biermann-Ausbürgerung – hatten die in diesem Buch beschriebenen Jugendlichen etliche Erfahrungen mit dem real existierenden Sozialismus noch *nicht* machen können. Sie waren deshalb noch zu einem Pathos aufgelegt, das Mitte der 80er Jahre verflogen war. Mit großem Ernst wurde da noch in ein »hilflos empörtes Gesicht«¹³ des stalinistischen Schulleiters hinein die DDR-Verfassung zitiert, um eine Unterstützung zweier von der Schule geworfener Schülerinnen einzuklagen.

Dreißig Jahre später sahen die Gesichter der DDR-Oberen (und die ihrer Handlanger beim Verhör unbotmäßiger Jugendlicher) anders aus: erstarrter, unzugänglicher. Zwar hatte auch die Gruppe »Wolfspelz« versucht, mit vergleichbar »hinterhältiger Höflichkeit«¹⁴ und Zitaten aus einem *Kleinen politischen Wörterbuch der DDR* eine Diskrepanz nachzuweisen zwischen dem offiziellen Anspruch des »demokratischen Zentralismus« und der realen gesellschaftlichen

Praxis, die ohne Legitimation am »anmaßenden Führungsanspruch der SED«¹⁵ festhielt und den Regierten alle fünf Jahre das Unterwerfungsritual einer »Wahl« zumutete, bei der es nichts zu wählen gab. Große Hoffnungen, mit dieser Argumentation die Repräsentanten des SED-Regimes zu erreichen, geschweige denn zu überzeugen, hat sie sich – 1986 – allerdings nicht mehr gemacht.¹⁶

Vollkommen eindeutig war aber auch schon die Bilanz der in Johnsons Buch beschriebenen Auseinandersetzung. Die beiden jugendlichen Helden hatten ihre »Reifeprüfung« abgelegt, indem sie der stalinistisch indoktrinierten DDR den Rücken kehrten, anstatt ihren Abitur-Aufsatz zu schreiben.¹⁷ Wie wenige Illusionen schon Johnsons Erstlingswerk über die Reformierbarkeit der Verhältnisse in der DDR tatsächlich hegt, bringt dessen Erzählform zum Ausdruck. Denn bezeichnenderweise wird die »Flucht« nicht erst am Ende des Buches mitgeteilt, sozusagen als Resultat eines im Verlauf der Erzählung beschriebenen Prozesses, der auch eine andere Entwicklung hätte nehmen können. – An diesem Punkt hatten seinerzeit die Aufbau-Lektoren einzusetzen versucht, die Johnson nahe bringen wollten, in einer »verbesserten« Fassung, Ingrid und Klaus in die DDR zurückkehren zu lassen.¹⁸ Seine Interpretation der »Reifeprüfung« wollte sich Johnson allerdings nicht abhandeln lassen. Indem er sie nicht am Ende, sondern bereits auf der ersten Seite des Buches in Szene setzte, hatte er eine Tatsache geschaffen, die von Anfang an feststehen und von der Erzählung »eingeholt«, nicht aber »korrigiert« werden sollte. Ob Johnson ein gutes Beispiel für einen Autor abgibt, der »anscheinend doch der Versuchung der Selbstzensur verfallen war«,¹⁹ scheint mir angesichts dieser Tatsache nicht so sicher. Wie wenig »kooperativ« sich Johnson verhielt, mussten schließlich auch die Aufbau-Lektoren erkennen, die das Buch für die DDR zu »retten« versucht hatten.

Zog man die frühe Entstehungszeit dieses Romans mit ins Kalkül, seine Ausarbeitung vor den angesprochenen historischen Zäsuren, enthielt diese Schülersgeschichte eine beispiellos hellsichtige zeitdiagnostische Leistung, die jedenfalls dem oben genannten Leser sofort ins Auge sprang. Fand er doch seinen eigenen »Handel« mit der ostdeutschen Republik, die keine demokratische je war, in diesem Buch um mehr als ein Vierteljahrhundert glaubwürdig zurückgespiegelt.

Irritierend musste auf ihn deshalb das Nachwort wirken, in dem ein dem Buch inzwischen aufgeschlossener gegenüber stehender Verleger seine einstigen Vorbehalte erörterte. Es seien »außerliterarische Kriterien« gewesen – so Unseld 1985 –, die ihm seinerzeit »den Zugang zum Text versperrten«. Das »Fremde des Milieus« habe es ihm schwer gemacht, nicht zuletzt weil die »so kompliziert geschilderte Geschichte« wenig mit der Welt der »großen amerikanischen Erzähler«²⁰ zu tun zu haben schien, die er damals gerade für sich entdeckt hatte.

Wirklich? Bei genauerem Hinschauen zeigen sich Widersprüche in dieser Argumentation, die über die eingestandenen Vorbehalte hinausgehen.²¹ Beschrieben

doch die von Unseld genannten amerikanischen Erzähler (die Johnson ebenfalls für sich entdeckt hatte) genau jene exemplarische Provinz, die auch dieses Erstlingsbuch mit enormer atmosphärischer Dichte hergestellt hatte. Warum ein Altamont am Fuß der Appalachen²² einem im Südwestdeutschen aufgewachsenen Mitarbeiter des Suhrkamp Verlages weniger »fremd« vorgekommen sein sollte als ein gleichermaßen dicht beschriebenes »Milieu« im etliche tausend Kilometer näheren Mecklenburg, ist nicht einzusehen. Ein begeisterter Leser von William Faulkner, der sich durch die Perspektivenvielfalt von – sagen wir – *The Sound and the Fury*²³ hindurch gefunden hatte, hätte auch mit Johnsons »so kompliziert geschilderter Geschichte« zurande kommen können. Und wer schließlich rückblickend angab, sich erst mit Hilfe der viel komplexeren *Mutmassungen über Jakob* in die vergleichsweise einfach erzählte *Reifeprüfung 1953* »eingelezen«²⁴ zu haben, legte ein merkwürdig widersprüchliches Bekenntnis ab. – Inzwischen ist bekannt geworden, dass Unseld mit den *Mutmassungen über Jakob* noch viel weniger anzufangen wusste als mit *Ingrid Babendererde* und möglicherweise nur durch »ein dauerndes schlechtes Gewissen«²⁵ infolge seiner Ablehnung des Erstlings einer Publikation von Johnsons Debüt doch zugestimmt hatte. – Am wenigsten zu verstehen war freilich das Geständnis, »irrtümlicherweise« sei Unseld die Geschichte um eine mecklenburgische Schulklasse »nicht als Kritik des Autors deutlich«²⁶ geworden. »Nicht irrtümlicher-, sondern unverständlicherweise, hätte Unseld schreiben sollen. Die Atmosphäre stalinistischer Pression und die Gegenwehr der Abiturienten ist so deutlich, [...] daß sie nur mit der größten Voreingenommenheit verborgen bleibt.«²⁷

Wie lässt sich dieser Irrtum oder diese Voreingenommenheit aufklären? »Der Einzelne unterliegt, willentlich oder nicht, den Prägungen durch die geschichtliche Epoche« – diese soziohistorische Tatsache hat Wolfgang Emmerich herangezogen, um zwei Generationen von Autoren zu unterscheiden, die den DDR-»Gründungsmythen« vom Antifaschismus und Sozialismus in unterschiedlicher Weise gegenüber standen.²⁸ Uwe Johnson gehörte soziobiographisch zur jüngeren dieser Generationen, die am Ende der nationalsozialistischen Herrschaft noch nicht einmal in der Pubertät war und den geschichtsklitternden Doppelmythos folglich nicht »brauchte« – im Unterschied zu den nur wenige, aber entscheidende Jahre Älteren, die damit über die eigene jugendliche Begeisterung für den Nationalsozialismus hinwegzukommen suchten. Johnson vermochte diese Mythen deshalb zu objektivieren, ohne ihnen zu erliegen.

Die Emmerichs Überlegungen zugrunde liegende Frage: »Wie sind wir so geworden wie wir sind?«²⁹ ist nicht nur für die Disposition von Schriftstellern, sondern auch von deren Lesern von Belang. Es ist jedenfalls höchst aufschlussreich, die Rezeption von Johnsons erstem Buch noch einmal unter dem Gesichtspunkt der Herkunft seiner Leser aus der DDR und der Bundesrepublik neu zu betrachten.³⁰ Bei einer solchen Gegenüberstellung wird deutlich, dass

Leser mit DDR-Hintergrund anders – nämlich unmittelbarer und betroffener – auf die Erzählung reagiert haben als Leser aus der Bundesrepublik. Mit dem »Gefühl einer reuevollen Erschütterung« hat beispielsweise die nach langen inneren Kämpfen 1978 nach Italien übergesiedelte Christine Wolter das Buch zur Kenntnis genommen: »da hatte einer alles gewußt. Alles vorausgesehen. Alles vorausgelitten.«³¹ DDR-Lesern fiel es nicht schwer, die nicht nur subjektive Authentizität der Geschichte und deren eminent politische Dimension zu erfassen. Hat doch dieses Buch »Zeit-Geschichte, die auch in diesem geographischen Winkel Welt-Geschichte war, ins Bewußtsein gerückt und so ins Wort geholt, daß man sich wundern muß über vieles: über die poetische Kraft, die hier am ersten Werke war, über den Mut dessen, der diese Kraft hatte, das Gesehene, Geschehene und wohl am eigenen Leib Erfahrene auch noch zu Papier zu bringen.«³² Dabei wurde Johnsons Erstling durchaus nicht allein als Zeitgeschichtsdokument der 1950er Jahre wahrgenommen – im Gegenteil. Beschreibt dieses »bestürzend aktuelle Buch«³³ doch einen Grundkonflikt der DDR-Gesellschaft, an dem sich bis 1989 nichts ändern würde. Die Weitsichtigkeit der darin vorgenommenen Gesellschaftsdeutung hat sich DDR-Lesern noch in der Nachwendezeit mitgeteilt. Sie haben deshalb »Trauer und Wut« empfunden, »daß dieser Text [...] nicht zu einer Zeit vorhanden und nutzbar war, da [s]ie ihn besonders dringend gebraucht hätten!«³⁴

Vergleicht man diese Reaktionen mit den Rezensionen, die 1985 in der Bundesrepublik veröffentlicht wurden, fällt zunächst auf, dass die Betroffenheit, die Johnsons Buch bei DDR-Lesern auslöste, im Westen eher die Ausnahme blieb.³⁵ Sie wurde ersetzt durch eine Betrachtungsweise, die von der Warte des publizierten Gesamtwerks aus den Stellenwert von Johnsons nachgelassenem Erstling zu erfassen versuchte. Aus dieser Perspektive kam es nicht selten vor, dass man »die Publikationsgeschichte« für »interessanter« hielt »als die Lektüre dieses Prosadebüts«³⁶ selbst.

Das von Johnson eindringlich beschriebene Dilemma der DDR-Gesellschaft, die moralisch (Ingrid) und intellektuell (Klaus) sensible junge Menschen nicht zu integrieren vermochte, sondern ausgegrenzt und schließlich vertrieben hat, wurde in diesen Rezensionen oft nur am Rande vermerkt. Die vorherrschende Tendenz bestand darin, das Buch als eine Adoleszenz- und Provinzgeschichte eher gering zu schätzen. Sie tritt bereits in den Titeln vieler der einschlägigen Besprechungen zutage. Da wurde eine »Verspätete Erzählkunst«³⁷ beanstandet, man machte sich über das »Händchenhalten unterm Apfelbaum«³⁸ lustig oder brach in ein »Inniges Gelächter«³⁹ über einen vermeintlich verkrampten Stilwillen aus.

In der Johnson-Forschung viel zitiert wurde die Besprechung eines Kritikers, dem das Buch gefiel, vor allem eine »kleine lustige Wolke« darin, die einen so starken Eindruck hinterlassen hatte, dass sich mit ihr als Titel der Lesein-

druck des Rezensenten zusammenfassen ließ. Obwohl er den von Johnson in *Begleitumstände* akribisch beschriebenen »Schreibenlaß« eingangs als »politisch« motiviert anerkennt, glaubte der Verfasser am Ende seiner Lektüre doch, dass eine »Sommer- und Liebesgeschichte« die »früheste Textschicht« des Buches gebildet haben müsse. Aus dieser Perspektive kommt dann »die an das Frühjahr 1953 gebundene politische Handlung um die »Junge Gemeinde« noch nicht vor«. ⁴⁰

Es ließe sich allerdings fragen, was von *Ingrid Babendererde* übrig bliebe, wenn man den politischen Handlungskern und die an das Frühjahr 1953 gebundene Chronologie aus der Geschichte zu entfernen versuchte. Weder die Flucht nach West-Berlin noch Ingrids Rede vor der Schulversammlung hätte dann noch eine hinreichende Motivierung, ja nicht einmal Klausens vielbespötteltes Segeln auf den Mecklenburger Gewässern, das Johnson als Parallelhandlung zur Schulversammlung kompositorisch wirkungsvoll platziert, würde dann noch seinen beigelegten Sinn behalten.

Diese Beobachtungen lassen den Schluss zu, dass Unseld mit seinem eingestandenem Irrtum nicht völlig allein dasteht. Viele in der Nachkriegsbundesrepublik aufgewachsene und ausgebildete Kritiker, gewohnt an die Diskurs- und Literaturformen, mit denen sich eine demokratische, nicht-totalitäre Gesellschaft über sich selbst verständigt, blieben für die hinter sinnige Brisanz von Johnsons Geschichte bemerkenswert unempfänglich – und deshalb an den Oberflächenphänomenen dieser Prosa haften, die von Lesern aus der DDR mühelos durchdrungen wurden. Die Diskrepanz in der Wahrnehmung beider Rezipientengruppen liegt nicht zuletzt am Unterschied der literarischen Kommunikations- und Rezeptionsformen, die in der DDR und der Bundesrepublik als Reaktion auf unterschiedliche soziale und politische Verhältnisse entstanden waren.

Kennzeichnend für die DDR-Gesellschaft war eine Verwobenheit des Vorpolitischen mit dem Politischen, die den gesamten Alltag prägte, der in Johnsons Erstlingsbuch mimetisch genau eingefangen worden ist. Die repressiven Verhältnisse in der DDR zwangen den Beherrschten eine Mimikry auf und begünstigten eine »mental reservation«, ⁴¹ die viele Szenen in *Ingrid Babendererde* eindringlich wiedergeben. ⁴² Dem »gesamtdeutschen« Verständnis des Romans haben diese Szenen nicht unbedingt genützt. Für Leser aus einer demokratischen, offenen Gesellschaft konnten camouflierte Protesthandlungen wie etwa Klausens hinter sinnige Parabel auf die DDR als »Llandl dlerl Blärtigen!« ⁴³ unverständlich bleiben. Im Kapitel auf Ingrids unbotmäßige Rede folgend, wird diese gleichnishafte Geschichte, die bereits zum Textbestand der ersten Fassung des von Johnson mehrfach überarbeiteten Buches gehörte, nicht nur kompositorisch (und drucktechnisch) hervorgehoben. Sie enthält zudem eine brisante Pointe: abweichlerisches Verhalten kann im »L.d.B.« zum Tod führen. Damit wusste kein

einzigster Rezensent – und später auch kein Literaturwissenschaftler – im Westen etwas anzufangen. Die Logik solcher Gleichnisse erschließt sich nur, wenn man die konkreten politischen Verhältnisse in der DDR heranzieht, die offene Kritik mit drakonischen Strafen ahndete⁴⁴ – und deshalb die Entstehung einer Protestkultur begünstigte, die sich in symbolischen Gesten,⁴⁵ Galgenhumor⁴⁶ und subversiven Störungen⁴⁷ artikulierte.

Junge Menschen in der DDR versuchten, diesen Formen des Widerstands zunächst noch einen eigenen Reiz abzugewinnen: »[Klaus] hielt es für ein heiteres Spiel dem Herrn Direktor den Schüler Niebuhr vorzustellen, den Herr Direktor sich vorstellte, obwohl es den Schüler nicht gab.«⁴⁸ Irgendwann aber – darauf will Johnsons Buch hinaus – war dieses Spiel ausgespielt. Klaus muss einsehen, »dass es etwas auf sich hatte mit den Namen für die Dinge«⁴⁹ und dass ein nur vorge-spiegelter Wohlverhalten früher oder später als Widerstandshandlung enttarnt wird. In *Ingrid Babendererde* ist das der Moment der Schulversammlung. Ingrid hält dort ihre Rede, die auf den Satz zuläuft, dass die Gesinnungsschnüffelei des Schulleiters »nicht gut so ist.«⁵⁰ Klaus allerdings kann an den Sinn dieser Auf-lehnung nicht mehr glauben – zu offensichtlich sind Macht und Machtlosigkeit in diesem Spiel verteilt. Er bleibt der Veranstaltung demonstrativ fern – und nimmt damit die aus seiner Sicht einzig mögliche Lösung des Konflikts vorweg. Nachdem Ingrid von der Schule verwiesen worden ist, kommt auch sie um die existentielle Entscheidung »Gehen oder Bleiben« nicht mehr herum. Bleibt nur noch die Frage zu beantworten: »Wie machen wir das nun?«⁵¹

An diesem Punkt lohnt es sich einzuhalten und einen Blick auf eine Thematik zu werfen, die in der Johnson-Forschung bislang kaum wahrgenommen wird. Die Entscheidung der beiden jugendlichen Protagonisten ist nämlich nicht nur für manche Leser in der Bundesrepublik schwer nachzuvollziehen gewesen.⁵² Auch in der DDR stieß die *Reifeprüfung 1953* auf Verständnisschwierigkeiten, die ihren Teil dazu beitrugen, dass das Buch dort nicht erscheinen konnte. Das liegt nicht zuletzt an der von Johnson gewählten Darstellungsperspektive. Der Fokus der Erzählung ist nämlich nicht auf die »bleibewilligen« DDR-Bürger, sondern auf zwei junge Menschen eingestellt, die sich zum Weggehen entscheiden, nachdem ihnen in der Abiturwoche klar (gemacht) wird, dass sie für ihr Erwachsenenleben in der DDR noch vor allem Schulstoff »lernen« müssen, sich den Gegebenheiten des real existierenden Sozialismus anzupassen. Dazu sind sie nicht bereit – und (nur) deshalb gehen sie in den Westen. Was sie noch nicht wissen können, aber doch ahnen: Diese Entscheidung würde sie den Rückhalt in ihrer Herkunftswelt kosten und ihnen am Ziel ihrer Reise mehr Missverständnisse als Sympathien eintragen.

Zurück lassen Klaus und Ingrid nicht nur die viel besprochene »Heimat« in Mecklenburg, zurück bleibt auch ihr gesamtes soziales Umfeld von (Pflege)Eltern, Verwandten, Freunden und Schulkameraden, die sich aus unterschiedlichsten

Gründen zu einem solchen Schritt *nicht* entschließen können und deshalb dafür entscheiden, den realen Sozialismus als die gegebene Lebenswirklichkeit anzuerkennen. Über die Empfindungen dieser Zurückbleibenden gegenüber den »Abgeschiedenen«⁵³ schweigt sich Johnsons Roman konsequent aus. Zwar erörtern die Niebuhr-Eltern und Katinka Babendererde in Kapitel 54 ausführlich, wohin der zur Abwanderung entschlossene Klaus im Westen denn überhaupt gehen könnte. Sie verlieren aber kein Wort darüber, was dessen Weggang für sie, die zurückbleibenden Angehörigen, bedeutet.⁵⁴ Selbst als Jürgen seinen Freunden in der Fluchtnacht das offizielle Papier aushändigt, das Klaus und Ingrid die Benutzung eines Zuges nach Berlin ermöglichen soll, geht die Erzählung mit keiner Andeutung darauf ein, dass die Entscheidung seines besten Freundes und des Mädchens, das er liebt, für Jürgen einen unersetzlichen Verlust bedeuten muss.

Johnson hat auf die Erörterung dieser Thematik verzichtet. Er hat mit dieser Entscheidung den Fokus auf die ›Weggeher‹ gelegt und zugleich die Erzählung von einer Empfindsamkeit frei gehalten, die mit privaten Emotionen unweigerlich verbunden wäre. In der gesellschaftlichen Wirklichkeit der DDR waren die Emotionen der Zurückbleibenden allerdings ein großes (heute – nach der Wiedervereinigung – jedoch weitgehend vergessenes) Thema. Monika Maron hat es im Rückblick auf die *Mutmassungen über Jakob* angesprochen:

»Hätte ich als achtzehn- oder zwanzigjährige Leserin der Gesine meinen Verständniswillen nicht von Anfang an entzogen, weil sie in den Westen gegangen war und obendrein für die Nato arbeitete? Das muß ich zumindest für möglich halten. Die Erfahrungen, die jemand mit der ›Republikflucht‹ machte, waren ja konkret. Am Sonnabend hatte ich noch einen Freund, und am Sonntag hatte ich keinen mehr. Das war Verrat; jedenfalls konnte man es so erleben.«⁵⁵

Dieser Einwand, der für *Ingrid Babendererde* noch größere Bedeutung besitzt als für die *Mutmassungen*, sollte bedacht werden, wenn man der oft gestellten, aber kaum je kritisch erörterten Frage nachgeht, welche Resonanz Johnsons Bücher in der DDR hätten finden können. Eine mit Marons Vorbehalten vergleichbare Haltung ist auch in der Johnson-Forschung verbreitet: »Uwe Johnson auf einem Treffen von Republikflüchtlingen, wer hätte das gedacht?«⁵⁶ Eine solche Verwunderung kann nur artikulieren, wer übersehen hat, dass Johnson ein Angehöriger genau dieser Gruppe war.

Die Schwierigkeiten mit dem »Verständniswillen« dokumentiert nicht zuletzt die Publikationsgeschichte von *Ingrid Babendererde*. Im Westen hatte Unseld Johnsons Erstling auch deshalb abgelehnt, weil er »kein Buch gegen die DDR [...] in unserem Verlag haben [wollte]«. ⁵⁷ In der Auslassung schränkt Unseld ein: »das war es sicherlich nicht«. Und doch ist *Ingrid Babendererde* – im gleichen Maße wie es das Buch der »Reifeprüfung« von Ingrid und Klaus ist – ein Buch *gegen* die offizielle Politik der DDR, die den Weggang der beiden verursacht.

Dass es zumindest genau so wahrgenommen wurde, belegt die auf paradoxe Weise spiegelbildlich verfahrenende Auseinandersetzung um das Manuskript in der DDR. Als sich herausgestellt hatte, dass Johnson den Kernpunkt seiner Geschichte nicht abzuändern bereit war,⁵⁸ er also tatsächlich ein Buch veröffentlichen wollte, dessen Protagonisten gegen das Bleiben in der DDR votieren, sträubten sich auf der östlichen Seite der Mauer alle Verlage gegen das Thema dieses Romans.

Das geschah nicht allein aus Gründen der Zensur. Wähte sich doch das SED-Regime in der Weigerung, die Abwanderungsbewegung als zentrales Problem der DDR anzuerkennen, einig mit den Gefühlen vieler Dagebliebener, die – siehe die Aussage von Maron – den Weggang von Freunden als private Kränkung erlebten. Bis in die letzten Wochen vor dem Fall der Mauer hat die wankende DDR-Führung deshalb alles getan, um den Volkszorn gegen die »Republikflüchtlinge« zu schüren: »diese Menschen [...] verraten ihre Heimat [...]. Sie alle haben durch ihr Verhalten die moralischen Werte mit Füßen getreten und sich selbst aus unserer Gesellschaft ausgegrenzt. Man sollte ihnen deshalb keine Träne nachweinen.«⁵⁹ In Wirklichkeit sind damals freilich viele Tränen geflossen.

Uwe Johnson – darauf kommt es mir hier an – hat die, historische Erfahrung vergrößernden, Implikationen dieser bis heute gängigen Begrifflichkeit genau durchschaut und sich gegen deren Gebrauch verwahrt.⁶⁰ Bezeichnungen wie »Republikflucht« oder »Republikflüchtling« verwendet er nur mit Zurückhaltung. Um sein eigenes Weggehen aus der DDR zu beschreiben, hat Johnson immer den Begriff »Umzug« benutzt. Das ist kein fragwürdiges »Herumreden« um einen »Tatbestand«,⁶¹ sondern der bewusste Versuch, einer vom kalten Krieg inspirierten Sprachregelung, die in Ost und West gleichermaßen gängig war, eine von Pauschalisierung freie Bezeichnung entgegenzusetzen.

Mit Blick auf seinen ersten Roman bleibt festzuhalten, dass Johnson den Weggang von Ingrid und Klaus nicht als »Verrat« an den Dagebliebenen hinstellt, sondern als Konsequenz aus den Ereignissen des »behördlich verschärften Klassenkampfes«⁶² plausibel – und damit nachvollziehbar – zu machen versucht. Obwohl er zum Zeitpunkt der Abfassung des Erstlings für seine Person noch gewillt war, in der DDR zu bleiben (niemand lässt sich leicht aus dem Land drängen, in dem er aufgewachsen ist), kann man dieser Akzentsetzung doch entnehmen, dass Johnson die Zwangsgemeinschaft, die das SED-Regime und die »Volksseele«⁶³ im »L.d.B.« noch bis 1989 aneinander binden würde, bereits 1953 – sechs Jahre vor seinem tatsächlichen Umzug – aufgekündigt hatte.

Das Faszinierende – und zugleich betroffen Machende – am Zusammenhang von Literatur, adaptierter historischer Wirklichkeit und Schriftstellerbiographie besteht im Fall von *Ingrid Babendererde* darin, dass dieses Buch scharfsichtiger und folgerichtiger erzählt, als damals noch sein Autor zu *leben* versuchte.⁶⁴ Dem

jugendlichen Verfasser der *Reifeprüfung 1953* war es gelungen, die Wahlmöglichkeiten, die jungen und unter der staatlichen Bevormundung leidenden jungen Menschen in der DDR blieben, historisch gültig einzufangen. Was ihm zum damaligen Zeitpunkt offenbar noch nicht klar war: Mit dieser erfundenen Geschichte hatte er auf dem Feld der Literatur auch den Handlungsspielraum vermessen, der ihm selbst in der politischen Wirklichkeit der DDR bleiben würde, wenn er vergleichbar moralisch und intellektuell reflektiert leben wollte wie seine Protagonisten. Johnson schreckte damals noch vor deren Konsequenz zurück – vielleicht weil er ahnte, um welchen Preis die Loslösung von seiner Herkunftswelt in Mecklenburg nur zu haben sein würde.

»Echtes Ausland ist selten so fremd«⁶⁵ – mit dieser Formulierung hat Johnson in unnachahmlicher Prägnanz den Fremdheitsschock in Worte gefasst, der in der DDR aufgewachsenen jungen Menschen drohte, nachdem sie in den Westen geflüchtet/umgezogen/ausgebürgert (worden) waren. Dazu trug nicht zuletzt bei, dass man dort nicht selten verständnislos auf die »Voreingenommenheit der jungen Flüchtlinge«⁶⁶ reagierte, wenn diese sich nicht sofort in die andere deutsche Wirklichkeit einfügen wollten oder konnten.

»Echtes Ausland ist selten so fremd« – diese Formel ist auch in umgekehrter Perspektive anwendbar, denn sie beschreibt zugleich die Probleme, die sich der Rezeption von Uwe Johnsons Büchern in der Bundesrepublik stellten. Obwohl er nach dem »Umzug« selbstverständlich kein »DDR-Autor« geblieben war, sind viele wichtige Themen von Johnsons Erzählen doch mit »umgezogen«. Die Gesellschaft der Bundesrepublik, von der Siegfried Unseld hoffte, sie würde Johnson einmal eine »innere Heimat«⁶⁷ bieten, wurde genau dies nicht. Das liegt allerdings nicht an Johnson »Mangel an Verständnis für Demokratie und Parlamentarismus, einer Unterschätzung demokratisch-rechtsstaatlicher Traditionen«. ⁶⁸ Diese Werte hat Johnson – das kann keinem unvoreingenommenen Leser seiner Bücher verborgen bleiben – vielmehr zeitlebens hoch gehalten und geschätzt, gerade weil er unter ihrem Fehlen in der DDR so bitter gelitten hatte.

III. Um das Erzählprogramm von Johnsons Werken aufzuschlüsseln zu können, braucht es freilich mehr als biographische Erfahrungen. Für ein differenziertes Verständnis der ausgeklügelten Erzählpraxis dieses Autors ist es wichtig, seine fünf Romane nicht isoliert zu behandeln, sondern in ihrer entstehungsgeschichtlichen Abfolge und thematischen Entwicklung zur Kenntnis zu nehmen. Eine historisch-kritische Betrachtung lässt deutlich werden, dass neben dem Thema der erzählend wieder zu gewinnenden Biographie insbesondere eine Beschäftigung mit den Verfahrensweisen der Erinnerung eine Schlüsselfunktion besitzt. Von der Frage, ob Ingrid und Klaus ihr Aufwachsen in Mecklenburg einmal »vergessen«⁶⁹ haben würden, bis hin zur komplexen Suche nach dem »Kind das ich war«⁷⁰ in den *Jahrestagen* ist es allerdings ein weiter Weg. Das populäre

Resümee, »Sprache, Stil und Erzähltechnik Uwe Johnsons zeigen durch sein ganzes Werk hindurch eine bemerkenswerte Kontinuität«,⁷¹ wird der – keineswegs kontinuierlich verlaufenden – Entwicklung dieses Schriftstellers nicht gerecht. Im Einzelnen weisen Johnsons Werke – vor allem formal – signifikante Unterschiede auf, die herauszuarbeiten sich auf jeden Fall lohnt.⁷²

Seit ihren Anfängen ist Johnsons literarischer Produktion auch eine Auseinandersetzung mit dem Sozialismus eingeschrieben als der bedrängenden gesellschaftlichen Wirklichkeit, die Ingrid und Klaus zum Verlassen Mecklenburgs zwingt, aber auch noch die Gesine der *Jahrestage* als Ideologie ihrer einstigen Schulbildung und Projekt der Prager Reformer intensiv beschäftigt. Entscheidend an dieser Auseinandersetzung ist, dass Johnson den Sozialismus dabei stets als ein Feld konkreter Erfahrungen behandelt – und nicht als Vorschein einer besseren Gesellschaft, die durchzusetzen der Zukunft aufgetragen wird. Hier liegt der entscheidende Unterschied zu einer Deutung, die zwar den »real existierenden«, »utopischen« und »Reformsozialismus« als gescheitert ansieht,⁷³ aber nicht akzeptiert, dass Johnson in den *Jahrestagen* die Geschichte genau dieses Scheiterns literarisch gestaltete. Problematisch wird diese Deutung, wenn sie verkennt, dass Johnsons Erzählwerk anhand der Protagonistin Gesine Cresspahl die Geschichte eines individualpsychologisch, sozialhistorisch und mentalitätsgeschichtlich präzise verankerten »Bewußtseins«⁷⁴ entfaltet und nicht zuletzt dieser Konkretion wegen penibel mit Zahlen, Daten und Fakten argumentiert.⁷⁵

Der Gewinn einer Kritik, die einen vierzig Jahre alten Roman auf die Probleme der heutigen Gesellschaft projiziert, ist gegenüber Johnsons historisch konkreter Erzählpraxis vergleichsweise gering. Es soll zwar nicht bestritten werden, dass »Armut und Naturvernichtung nur zusammen bekämpft werden können.«⁷⁶ Allerdings scheint fraglich, ob sich dieser Kampf unter Berufung auf die *Jahrestage* sinnvoll führen lässt.

Vergleichbar zweifelhafte Voraussetzungen wie hinsichtlich der Wirkungsmöglichkeiten von erzählender Literatur reklamiert diese Deutung mit Blick auf die theoretischen Grundlagen von Johnsons Sozialismus-Bild. – Es lässt sich leicht behaupten, dass »Johnson und seine Freunde in den fünfziger Jahren nicht nur Stalins *kurzen Lehrgang*, sondern auch Marx' Frühschriften, Bloch, Benjamin, Adorno, Sartre diskutierten.«⁷⁷ Interessant wäre vor allem zu erfahren, unter welchem Vorzeichen die damaligen Diskussionen standen. Einer, der an diesen Gesprächen selbst teilnahm, hat schon vor längerem darauf aufmerksam gemacht, dass »die Idee mit dem jungen Marx [...] einigermaßen an der Realität vorbeiliegt.«⁷⁸ Die besondere Akzentuierung der Marx'schen Frühschriften setzt eine Trennung vom »frühen« und »späten« Marx⁷⁹ voraus, die für die Herausbildung der Kritischen Theorie – und damit für viele Intellektuelle der Bundesrepublik – entscheidend wichtig war.⁸⁰ Anders verhält es sich allerdings

für die Gespräche im Kreis der Leipziger Studenten, die – so Bierwisch – den berühmten Kröner-Band nicht kannten und sich überdies mehr für die praktischen gesellschaftlichen Auswirkungen des Marxismus in der DDR interessierten als für das Verhältnis von Marxens Früh- und Spätwerk.

Während der Sozialismus-Diskurs aus westlicher Sicht »ein Feld von theoretischen, gesellschaftskritischen, politischen Positionsnahmen«⁸¹ in der Bundesrepublik darstellt, ist er für Johnson zunächst einmal ein Feld von praktischen, historischen Erfahrungen in der DDR, die ihm 1959 eine existentielle Entscheidung abnötigten. Wer aus einem Land weggegangen ist, »wo der Sozialismus an den Leuten probiert wird«,⁸² hat vergleichsweise wenig Anlass, an den »Grundlagen des Marxismus und der angeschlossenen Taschenspielererei«⁸³ als wünschbare Basis einer gesellschaftlichen Zukunft »festzuhalten«. Dem entsprechend hat Johnson in einem Interview auf die Frage nach seinen »Vorstellungen von der Gesellschaft« angegeben: »Ich halte das für eine ganz abstrakte und eben dekorative Überlegung, welches Staatswesen denn nun eigentlich das beste sei. [...] Ich möchte mich eigentlich mehr an das halten, was es gibt, an das Vorhandene.«⁸⁴ Vorhanden war der Sozialismus in der DDR, den Johnson in seinem Werk von *Ingrid Babendererde* bis *Jahrestage* mit allen diktatorischen Zwängen und persönlichkeitsprägenden Wirkungen akribisch beschrieben hat.

Dass Johnson »den Lehren zweier Soziologen aus dem neunzehnten Jahrhundert«⁸⁵ nicht emphatisch, sondern mit historisch-kritischer Distanz gegenüber stand, lässt sich nicht zuletzt am Briefwechsel mit dem Verleger studieren, der über gesellschaftsphilosophischen Themen immer wieder in Kommunikationsprobleme geriet. Am 14. Juli 1963 schrieb Unseld aus dem Frankreichurlaub einen Brief an Johnson. Er erwähnte darin neben anderer Lektüre auch die »Marx'schen ›Frühschriften‹, die ›Heilige Familie‹ und das ›Manifest‹, das in seinem ersten Teil höchst einleuchtend, faszinierend und perspektivenreich ist.«⁸⁶ Wäre Johnson tatsächlich ein Anhänger des jungen Marx gewesen, hätte dieser Brief ein Anlass sein können, sich mit einem Gleichgesinnten auszutauschen. Als Johnson eine Woche später antwortete, griff er viele der vom Verleger angesprochenen Themen auf; nur auf Unselds Marx-Faszination ging er mit keinem Wort ein.

Nicht viel anders verlief die briefliche Kommunikation fünfzehn Jahre später. Anlässlich des Erscheinens der Marx'schen *Ethnologischen Exzerptheft*e als Band 800 der edition suhrkamp wendete sich Unseld am 12. Juli 1976 in einem nur dieser Frage vorbehaltenen Brief an Johnson: »Mich würde Deine Meinung darüber sehr interessieren.«⁸⁷ Eine schriftliche Antwort darauf erhielt er nicht, und es gibt auch keine Hinweise, dass in dem Gespräch, das beide wenige Tage später über Johnsons Ehekrise führten,⁸⁸ davon gesprochen wurde.

Das Interesse an gesellschaftspolitischen Themen hatte Johnson durch sein privates Trauma allerdings keineswegs verloren. Als Anfang 1978 ein hochbrisan-

tes (und bis heute nicht völlig aufgeklärtes⁸⁹⁾ reformkommunistisches Pamphlet im *Spiegel* erschien, das die DDR zur Schließung des Ost-Berliner Büros des Nachrichtenmagazins veranlasste, wendete Johnson sich – für seine Verhältnisse überaus emotional – an Unseld: »Ärgerst du dich auch über das Manifest des ›Bundes Demokratischer Kommunisten Deutschlands‹ in der D.D.R.? Mir fällt das leicht. Zu den ärgsten Vorstellungen gehört für mich, dass ein solcher Aufruf tatsächlich von den ostdeutschen Parteimitgliedern verfasst worden sein könnte, weil sie mit ihrer naiven Moral die Wirklichkeit so komplett verfehlen.«⁹⁰ Mit diesem Ärger war Johnson allerdings an den Falschen geraten. Auf einer Linie mit der Politik der Bundesrepublik, die den Artikel als »Rückschlag in den innerdeutschen Beziehungen«⁹¹ wertete und nach Kräften herunterzuspielen suchte, antwortete Unseld: »Über das ›Manifest‹ des ›Bundes‹ kann ich mich weder ärgern noch wundern; solche Typen, die dies schreiben können, gibt es bei uns wie in der DDR [...].«⁹²

Die Zwischentöne dieses Meinungs austauschs sind bemerkenswert, insofern sie ein Seitenstück zur Debatte um *Ingrid Babendererde* bieten. Auf der einen Seite Johnson, der die reformkommunistischen Bestrebungen zwar als wirklichkeitsfremd durchschaute und verärgert ablehnte, aber die Diskussion um den innenpolitischen Zustand der DDR doch sehr aufmerksam verfolgte; auf der anderen Seite Unseld, der den Vorfall knapp aus einer ›gesamtdeutschen‹ Perspektive beurteilt haben wollte – und für eine Oppositionsbewegung in der DDR ansonsten nicht viel übrig hatte. Hoffte man doch im Westen damals auf einen »Wandel durch Annäherung« und setzte dabei nicht auf eine Opposition in der DDR, sondern auf die Partei der Machthaber, deren Politik man durch Milliardenkredite und offizielle Einladungen tatkräftig unterstützte – bis zum endgültigen Bankrott im Herbst 1989.

Die Beispiele machen deutlich, dass eine solide »Kenntnis des ostdeutschen Bewusstseins- und Informationsstandes«⁹³ und eine Differenzierung ost- und westdeutscher Perspektiven die Voraussetzung bilden muss, um Johnsons Haltung zum Deutschland- aber auch zum Sozialismus-Diskurs richtig einschätzen zu können.

In der weiteren Perspektive von Johnsons Werk stellt sich deshalb auch die Frage, ob der Vermächtnisroman *Jahrestage* tatsächlich eine »Utopie der Nachbarschaft« propagiert, in der »alle Fremdheit aufgehoben und alle Menschen Nachbarn würden«. Wird am Ende des Erzählwerkes ein solches Wunschbild wirklich »sehr marxistisch« von Gesine »mit der Hoffnung auf eine Zukunft beschworen«?⁹⁴

Wer diesen Beschwörungskünsten misstraut und die betreffende Stelle nachschlägt, erfährt nichts von Gesines Zustimmung zu einem »Gesetz, wonach zu warten ist auf das Nacheinander der Ereignisse, auf die künftige Geschichte«. ⁹⁵ Ganz im Gegenteil; Gesine hat nicht gewartet, beschworen und gehofft, sondern

vielmehr »eine Ausnahme gewählt von dem Gesetz«, das ihr eine frühe ideologische Erziehung in der DDR und ein für diesen Sachverhalt unzugänglicher Kritiker aufzudrängen versucht hatten. – Nicht aus marxistisch angeleiteter Zukunftshoffnung, sondern aus einer Mitmenschlichkeit, die ganz bewusst ohne »Überbau« auskommt, hatte Gesine die schwarze, diskriminierte Mitschülerin Francine aus Maries Klasse zu sich genommen. Verhindern konnte sie damit nicht, dass dieses Kind zuletzt doch einer städtischen »Fürsorge«⁹⁶ übergeben wurde, an deren Fürsorglichkeit man zweifeln mag. Wie *wenig* Anlass zu Utopievertrauen die *Jahrestage* tatsächlich geben, macht der letzte Satz des Abschnitts deutlich. Francine, so die von »Trauer« erfüllte Gesine, »mag gestorben sein; ist verloren«.⁹⁷

Diese Einschätzung bestätigt wenige Seiten später auch das Schlusskapitel der *Jahrestage*, das mit einem kunstvoll arrangierten Dilemma endet. Zwar hat Gesine am vorletzten Tag des Romans endlich den traurigen Mut gefasst, ihrer Tochter Marie einzugestehen, dass ihr Lebenspartner D. E. mit einem Flugzeug abgestürzt ist, »mit tödlichem Ausgang«,⁹⁸ zwar hat sie zur Kenntnis genommen, dass eine »Utopie der Nachbarschaft« durch die Erfahrungen ihrer sozialen Lebenswirklichkeit zunichte gemacht wurde, aber sie hat noch nicht registriert, dass sie – beauftragt von ihrer Bank – im Begriff ist, New York »in der falschen Richtung«⁹⁹ zu verlassen.

Am letzten Tag und auf der letzten Seite des Romans stellt sie die Frage: »Was soll uns geschehen mit einer Gesellschaft Ceskoslovenské aerolinie C.S.A., die tritt im ausländischen Verkehr auf unter den Buchstaben O und K? Wo wir fest gebucht sind, O. K.?«¹⁰⁰ Gesines feste Buchung auf die tschechoslowakische »Gesellschaft«¹⁰¹ der Dubčekschen Reformen hat ihre Rechnung allerdings ohne den Warschauer Pakt gemacht. Jeder historisch informierte – und damit im Sinne Johnsons »fachlich vorgebildete«¹⁰² – Leser kann wissen, was sie am Tag des Romanendes in Prag erwarten würde.

Die aporetische Situation der Protagonistin im letzten Kapitel der *Jahrestage* enthält eine versteckte Anspielung auf eine berühmte literarische Vorlage – und damit zugleich einen Hinweis, in welche Bezüge der Autor sein Werk zu stellen beabsichtigte. Als er den Roman 1970 zu veröffentlichen beginnt, besitzt Johnson ein sicheres historisches Wissen um die Bedeutung des 20. August 1968, dem Datum, mit dem das Buch gemäß der impliziten Poetologie enden würde. Wenn er fünfzehn Jahre später Gesine Cresspahl im Schlussband an genau diesem Termin und an eben jenem Ort Prag ihren »letzten Versuch«¹⁰³ mit dem Sozialismus beginnen lässt, dann lässt er sie vergleichbar agieren wie Goethe seinen *Faust*, der im Schlussmonolog des zweiten Teils ein Deichbauprojekt herbeiphantasiert, mit dem er »vielen Millionen [...] Räume« zu »eröffnen«¹⁰⁴ glaubt, obgleich er nicht gewahr wird, dass in Wirklichkeit die Lemuren sein Grab »eröffnen«. Auf eben diese Konstruktion einer tragisch beschränkten Protagonistin stützen sich am Ende auch die *Jahrestage*.

Während Goethe allerdings an Leser appelliert, die dem Ideal klassisch-autonomer Literatur folgen und dafür den textimmanenten Sinn herzustellen versuchen sollen, den die ›Weimarer Klassik‹ für sie bereit hält, richtet sich Johnsons Erzählung an moderne, nicht allein textkritisch, sondern auch historisch aufgeklärte Leser und deren politisches Urteilsvermögen. Eine Resignation – oder gar einen Zynismus des Verfassers, der die Protagonistin ›sehenden Auges‹ ins Verderben laufen lässt – bringt dieses Ende allerdings nicht zum Ausdruck. Denn im Unterschied zum Faust wird Gesine *nicht* sterben und bleibt damit dem zukünftigen Erzählen erhalten. Bereits 1975 hatte Johnson diese Zukunft im Auge, als er mit *Heute Neunzig Jahr* ein an die *Jahrestage* anknüpfendes Typoskript zu verfassen begann, das er vor seinem Tod im Februar 1984 zwar nicht mehr beenden, aber seinem Verleger noch als eine »weiter führende Sache«¹⁰⁵ ankündigen kann, mit der er die Schilderungen der Protagonistin fortzuschreiben gedachte.¹⁰⁶ Gesine macht sich in diesem Erzählwerk die prägenden Einflüsse ihres »auswendig gelernt[en]«¹⁰⁷ DDR-Schulwissens klar, von dem sie sich in den *Jahrestagen* in ihren Hoffnungen und Handlungen noch unbewusst leiten ließ.

Zusammenfassend ergibt sich für die Entfaltung der Gesine-Figur in Johnsons Werk folgendes Bild: Im Debütroman *Mutmassungen über Jakob* war sie, mit Minikamera und Revolver ausgerüstet, heimlich in die DDR eingereist – ohne sich über die Beweggründe für den Besuch der Orte ihres Aufwachsens selbst Rechenschaft geben zu können. Die *Jahrestage* – nach dem Mauerbau entworfen – gewichten den Mecklenburgkomplex insofern anders, als es dort zu keiner realen Wiederbegegnung mehr kommt; Gesine unternimmt vielmehr mit Hilfe eines »Genossen Schriftsteller«¹⁰⁸ den Versuch, ihre Vergangenheit aus dem zeitlichen Abstand mehrerer Jahrzehnte und der räumlichen Ferne New Yorks *erzählend* wieder zu gewinnen. Aber erst in *Heute Neunzig Jahr* scheint es ihr der Verfasser gestattet zu haben, die historisch-politischen Prägungen und privaten Traumata ihres früheren Lebens als Ich-Erzählerin offen zu benennen.¹⁰⁹

Diese Entwicklung lässt im Kern die Konturen eines dynamischen Bewusstwerdungsprojekts erkennen, das Uwe Johnson am Beispiel Gesine Cresspahls über mehrere Bücher vorangetrieben hat. Die Grundvoraussetzung für dieses Projekt hat kein anderes als das Erstlingswerk *Ingrid Babendererde* geschaffen, dessen Protagonisten durch ihren Weggang aus der DDR ein ›Erzählen über die Grenze hinweg‹ erst notwendig gemacht – und damit zugleich das Themenfeld umrissen haben, das Johnson nach seinem eigenen »Umzug« im Jahr 1959 dann nicht mehr losgelassen hat. Seit der *Reifeprüfung 1953* fortgeschrieben hat Johnson dabei auch an einer Erzählung, die das Projekt des gescheiterten Sozialismus analytisch durchdrungen und im Spiegel authentisch beglaubigter Lebensläufe mit hohem Wiedererkennungswert literarisch gültig aufbewahrt hat.

Anmerkungen

- 1 Vgl., neben anderen am gleichen Ort publizierten Aufsätzen, einen Beitrag von Robert Gillett, der »Johnson als einen unübertroffenen Experten für Life-Writing« ansieht. Robert Gillett, *Uwe Johnson und Life Writing. Ein Vorschlag*, in: *Johnson-Jahrbuch*, 17/2010, 11–32, hier 12, 32.
- 2 Katja Leuchtenberger, *Uwe Johnson*, Frankfurt/Main 2011, 147.
- 3 Uwe Johnson, *Begleitumstände. Frankfurter Vorlesungen*, Frankfurt/Main 1986, 299.
- 4 Aleida Assmann, *Wem gehört die Geschichte? Fakten und Fiktionen in der neueren deutschen Erinnerungsliteratur*, in: *LASL*, 36/2011, 213–225, hier 216.
- 5 Vgl. Ehrhart Neubert, *Geschichte der Opposition in der DDR 1949–1989*, Bonn 1997, 605 und 471f., aber auch die Zeitzeugeninterviews mit Johanna Kalex: <http://www.jugendopposition.de/index.php?id=637> (letzter Zugriff am 14. 9. 2012). Zu Neuberts viel zu wenig bekanntem Buch siehe die Rezension von Hans Michael Kloth, *Tausend Seiten Widerstand*, in: *Der Spiegel*, 3/1998, 62–65. Eine ausführlichere Online-Fassung der Rezension findet man hier: <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/rezensionen/id=449> (letzter Zugriff am 14. 9. 2012).
- 6 Vgl. Neubert, *Geschichte der Opposition in der DDR*, 607. Das Schreiben ist dort als ungedrucktes Dokument einer »Menschenrechtsgruppe« genannt. Eine hektografierte Kopie davon befindet sich auch in meinem Besitz.
- 7 Vgl. ebd., 606. Neubert berichtet auch von weiteren Haftstrafen, so gegen den Hallenser Diakon Ralf Rudow, der Flugblätter gegen die Wahl hergestellt hatte und gleichfalls noch 1986 ausgebürgert und in den Westen abgeschoben wurde.
- 8 Abkürzung für das »Volkspolizeikreisamt«.
- 9 Uwe Johnson, *Ingrid Babendererde. Reifeprüfung 1953*, Frankfurt/Main 1985, 145.
- 10 Fünf Wochen zuvor, am 26. August 1986, hatte das Bundeskabinett »Maßnahmen zur Eindämmung des Asylantenstroms« beschlossen (zu denen die Ausgebürgerten aus der DDR freilich nicht gerechnet wurden). Das Ziel der Maßnahmen war klar umrissen: »Insbesondere die Zahl der sogenannten Wirtschaftsflüchtlinge soll gesenkt werden.« Vgl. *Das Jahr in Bild. 1986*, Redaktion Ursula Henkel, Gerhard Richter, Reinbek 1986, 109.
- 11 Peter Schneider, *Der Mauerspringer*, Darmstadt 1988, 19.
- 12 Johnson, *Ingrid Babendererde*, 47.
- 13 Ebd., 226. Vgl. auch 142, 225.
- 14 Ebd., 22.
- 15 So die Gruppe Wolfspelz in ihrem Wahlbrief, vgl. Neubert, *Geschichte der Opposition in der DDR*, 607.
- 16 Vgl. die Darstellung der DDR-Bürgerrechtlerin Ulrike Poppe: »Sie [die Oppositionellen] insistierten also nicht aus der Illusion heraus, durch Berufung auf Gesetzbuch und Verfassung bzw. über rechtliche Verfahren etwas zu erreichen, sondern um Verlogenheit, Willkür und Rechtsbeugung des vermeintlichen ›sozialistischen Rechtsstaates‹ bloßzustellen.« Ulrike Poppe, »Der Weg ist das Ziel«. *Zum Selbstverständnis und der politischen Rolle oppositioneller Gruppen der achtziger Jahre*, in: *Zwischen Selbstbehauptung und Anpassung. Formen des Widerstandes in der DDR*, hg. von Ulrike Poppe, Rainer Eckert und Ilko-Sascha Kowalczyk, Berlin 1995, 244–272, hier 251.
- 17 Das sieht auch die neueste Interpretation so, die auf die Bedeutung eines christlich-religiösen Motivkomplexes in *Ingrid Babendererde* aufmerksam macht. Vgl. Matthias Aumüller, *Als der Heilige Geist über Uwe Johnson kam. Zur Funktion biblischer Motive*

- im Bedeutungsaufbau von »Ingrid Babendererde. Reifeprüfung 1953«, in: *Johnson-Jahrbuch*, 18/2011, 97–114, hier 101.
- 18 Vgl. Greg Bond, *Uwe Johnson und der Aufbau-Verlag*, in: *Johnson-Jahrbuch*, 17/2010, 159–174, hier 163.
- 19 Colin Riordan, »Der Roman ist für einen Nachdruck in der Demokratischen Republik nicht zu empfehlen«; *Uwe Johnson und die Zensur in Ost und West*, in: Beate Müller, *Zensur im modernen deutschen Kulturraum*, Tübingen 2003, 149–162, hier 150.
- 20 Siegfried Unseld, *Die Prüfung der Reife im Jahre 1953*, in: Johnson, *Ingrid Babendererde*, 251–264, hier 258.
- 21 Auch Monika Maron hält Unselds Gründe für »weniger verständlich«, als dieser im Nachhinein behauptete. Monika Maron, *Warum ich Uwe Johnson in der DDR nicht las. Ein Schicksalsbuch*, in: *Die Zeit* 49 vom 28. November 1997. <http://www.zeit.de/1997/49/maron.txt.19971128.xml> (letzter Zugriff am 14. 9. 2012). Nicht überzeugt von Unselds Ausführungen zeigt sich ferner Uwe Grüning, *Ein bestürzend aktuelles Buch. Nach vierzig Jahren: Uwe Johnsons »Ingrid Babendererde«*, in: *Neue Zeit*, 169 vom 23. Juli 1990, 7. Und auch die bisher einzige Monographie über *Ingrid Babendererde* kommt zum gleichen Schluss: »Die von Unseld genannten Gründe werden nicht sehr deutlich.« Beate Wunsch, *Studien zu Uwe Johnsons früher Erzählung »Ingrid Babendererde«*, Frankfurt/Main 1991, 23.
- 22 Vgl. Thomas Wolfe, *Schau heimwärts. Engel!*, Reinbek 1951.
- 23 Vgl. William Faulkner, *Schall und Wahn*, Zürich 1956.
- 24 Unseld, *Die Prüfung der Reife*, 263.
- 25 Vgl. Lutz Hagedstedt, *Reifeprüfung für Leser. »Ingrid Babendererde« aus ost- und westdeutscher Sicht*, in: Lutz Hagedstedt, Michael Hofmann (Hg.), *Uwe Johnson und die DDR-Literatur. Beiträge des Uwe-Johnson-Symposiums Klütz*, München 2011, 87–124, hier 103f.
- 26 Unseld, *Die Prüfung der Reife*, 259.
- 27 Grüning, *Ein bestürzend aktuelles Buch*, 7.
- 28 Wolfgang Emmerich, *Im Zeichen der Gründungsmythen. Identitätsbildung in der frühen DDR nach Hermann Kant und Uwe Johnson*, in: *Johnson-Jahrbuch*, 12/2005, 129–143, hier 130–138. Die ältere Generation, zu der exemplarisch Hermann Kant gehört, hat diese Mythen aufgegriffen und selbst propagiert – nicht zuletzt, weil sie geeignet waren, die eigene Mitläuferschaft im nationalsozialistischen Deutschland wirkungsvoll zu konterkarieren. Emmerich bezeichnet den auf dieser Grundlage entstandenen Habitus treffend als »Schuld-Dankbarkeits-Syndrom«, das eine die Wende überdauernde Loyalität zum DDR-System bewirken konnte.
- 29 Ebd., 136.
- 30 Erste Ansätze für diesen Vergleich finden sich bei Hagedstedt, *Reifeprüfung für Leser*, 87–124.
- 31 Christine Wolter, *Reifeprüfung*, in: *Johnson-Jahre. Zeugnisse aus sechs Jahrzehnten*, hg. von Uwe Neumann, Frankfurt/Main 2007, 1096.
- 32 So der im Frauengefängnis Hohenstein geborene, später selbst verurteilte und schließlich in die Bundesrepublik entlassene Ulrich Schacht, *Wie Ingrid Babendererde drüben ihr Abitur machte*, in: *Die Welt* 86 vom 13. April 1985, 21.
- 33 Vgl. Grüning, *Ein bestürzend aktuelles Buch*.
- 34 Michael Jesse, *Da war einer, den hätte ich gern gekannt*, in: »Wo ich her bin ...« *Uwe Johnson in der D.D.R.*, hg. von Roland Berbig, Erdmut Wizisla, Berlin 1994, 163–174, hier 167.
- 35 Zu diesen Ausnahmen gehört die Rezension von Joachim Kaiser, ... so eine jungen-

- hafte genaue Art, in: *Süddeutsche Zeitung* 96 vom 25. April 1985, Literaturbeilage, 43.
- 36 Norbert Schachtsiek, *Debüt aus dem Nachlaß. Uwe Johnsons frühestes Buch liegt jetzt im Suhrkamp Verlag vor*, in: *Kölnische Rundschau* 102 vom 3. Mai 1985, Literatur, ohne Seitenzahl. Auch der Rezensent des *Tagesspiegels* interessierte sich an erster Stelle für die »Geschichte des Manuskripts«. Ulrich Janetzki, *Mecklenburg 1953: eine schwierige Jugend. Zu Uwe Johnsons Erstlingsroman »Ingrid Babendererde«*, in: *Der Tagesspiegel. Unabhängige Berliner Morgenzeitung* 12088 vom 30. Juni 1985, 61. Vgl. dazu auch die Ausführungen von Beate Wunsch, *Studien zu Uwe Johnsons früher Erzählung »Ingrid Babendererde«*, 59f.
- 37 Sibylle Cramer, *Verspätete Erzählkunst*, in: *Frankfurter Rundschau* 177 vom 3. August 1985, (Beilage) *Zeit und Bild*, IV.
- 38 Tilman Jens, *Händchenhalten unterm Apfelbaum*, in: *Der Spiegel* 22 vom 27. Mai 1985, 199-201.
- 39 Hans Daiber, *Inniges Gelächter*, in: *Rheinischer Merkur. Christ und Welt* 14 vom 30. März 1985, 21.
- 40 Alle Zitate Norbert Mecklenburg, *Kleine lustige Wolke*, in: *Neue Zürcher Zeitung* 109 vom 14. Mai 1985, 35. Unter dem gleichen Titel wiederabgedruckt in: Norbert Mecklenburg, *Nachbarschaften mit Unterschieden. Studien zu Uwe Johnson*, München 2004, 237-240.
- 41 Johnson, *Ingrid Babendererde*, 79.
- 42 Vgl. Ulrich Krellner, »Was ich im Gedächtnis ertrage.« *Untersuchungen zum Erinnerungskonzept von Uwe Johnsons Erzählwerk*, Würzburg 2003, 27-37.
- 43 Johnson, *Ingrid Babendererde*, 178-180.
- 44 Zu den Ereignissen, die Johnsons Schilderung zu Grunde liegen vgl. Peter Moeller, »... Sie waren noch Schüler«. *Repressalien - Widerstand - Verfolgung an der John-Brinckmann-Schule in Güstrow 1945-1955*, hg. vom Verband ehemaliger Rostocker Studenten, Rostock 2000. Vgl. auch <http://www.jugendopposition.de/index.php?id=4793> (letzter Zugriff am 14. 9. 2012).
- 45 Vgl. die der Versammlung vorangehende Episode, in der die Klasse 12A dem Direktor den Stuhl vor die Tür stellt. Johnson, *Ingrid Babendererde*, 138.
- 46 Siehe den Erzählerkommentar, nachdem die 12A zur Schülervollversammlung abgeholt worden war: »Ein'n Trost möt'n hebben: sä de Mus. Dor hett de Katt sik ierst eins wat spelt mit ehr.« Ebd., 139.
- 47 Vgl. das Weckerklingeln, das die Schulversammlung vor und nach Ingrids Rede despektierlich unterbricht: ebd., 172.
- 48 Ebd., 170.
- 49 Ebd.
- 50 Ebd., 174.
- 51 Ebd., 229.
- 52 »Ich konnte den Sinn dieser Flucht, zumindest damals, nicht erkennen [...]« Unseld, *Die Prüfung der Reife*, 259.
- 53 So nennt Ingrid die Übersiedler, für deren Motive sie bereits vor ihrem eigenen Entschluss viel Verständnis aufbringt. »Die Babendererde sagte: sie verdenke es den Abgeschiedenen nicht, indem es weder mit der Freiheit noch mit der Bequemlichkeit weit her sei in der demokratischen Republik.« Johnson, *Ingrid Babendererde*, 157.
- 54 Vgl. ebd., 231-234.
- 55 Maron, *Warum ich Uwe Johnson in der DDR nicht las*.
- 56 Holger Helbig, u. a., *Vorwort*, in: *Johnson-Jahrbuch*, 18/2011, 9f., hier 9.

- 57 Siegfried Unseld, *Die Begegnung. Jahresgruß der Buchhandlung Elwert und Meurer*, Berlin 1965/66, Folge 1, 60–67, hier 65.
- 58 Die drei auf Anraten des Aufbau-Verlages von Johnson ergänzten Kapitel 37, 38 und 39 enthalten bezeichnenderweise Angaben zur Vorgeschichte der berichteten Woche. An der Perspektive der Handlung selbst, d.h. am Sachverhalt, dass Ingrid und Klaus weggehen würden, änderte Johnson aber nichts. Vgl. Johnson, *Ingrid Babendererde*, 152–169; aber auch Johnson, *Begleitumstände*, 89.
- 59 *Sich selbst aus unserer Gesellschaft ausgegrenzt*, in: *Neues Deutschland* vom 2. Oktober 1989, 2.
- 60 Vgl. die kritische Erörterung des Begriffs »Flüchtling« im Aufsatz *Berliner Stadtbahn*: Uwe Johnson, *Berliner Sachen*, Frankfurt/Main 1975, 7–21, hier 10.
- 61 Bernd W. Seiler, *Schlußstrich unter eine Legende. Johnsons Prager Geheimagent*, in: *Internationales Uwe-Johnson-Forum*, 10/2006, 25–54, hier 44.
- 62 Johnson, *Ingrid Babendererde*, 142.
- 63 Ebd., 179.
- 64 Noch im Mai 1959 hat Johnson den tatsächlichen Charakter des SED-Regimes nicht wahrhaben wollen: »Er zog das Land D.D.R. vor. [...] Er glaubte, es werde sich verändern, er wollte anwesend sein bei den Veränderungen.« Johnson, *Begleitumstände*, 152.
- 65 Johnson, *Berliner Sachen*, 18.
- 66 Unseld, *Die Prüfung der Reife*, 259.
- 67 Unseld an Johnson am 1. September 1959. Uwe Johnson, Siegfried Unseld, *Der Briefwechsel*, hg. v. Eberhard Fahlke, Raimund Fellingner, Frankfurt/Main 1999, 21.
- 68 Norbert Mecklenburg, *Johnson-Rezeption, DDR-Literatur, Sozialismus-Diskurs: ein paar bange Fragen*, in: Lutz Hagestedt, Michael Hofmann (Hg.), *Uwe Johnson und die DDR-Literatur*, 236–255, hier 249.
- 69 Johnson, *Ingrid Babendererde*, 247.
- 70 Uwe Johnson, *Jahrestage. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl*, Frankfurt/Main 1988, 8, 270, 489, 888, 1017, 1037, 1048, 1097, 1450, 1474, 1743, 1891.
- 71 Norbert Mecklenburg, *Die Erzählkunst Uwe Johnsons. »Jahrestage« und andere Prosa*. Frankfurt/Main 1996, 269.
- 72 Das war Anliegen meiner Dissertation. Vgl. Krellner, *Erinnerungskonzept*.
- 73 Mecklenburg, *Johnson-Rezeption, DDR-Literatur, Sozialismus-Diskurs*, 237.
- 74 Vgl. Johnsons Auskunft in einem Interview mit Dieter E. Zimmer, *Eine Bewußtseinsinventur. Das Gespräch mit dem Autor: Uwe Johnson*, in: *Johnsons »Jahrestage«*, hg. von Michael Bengel, Frankfurt/Main 1985, 99–105, hier 99. Vgl. auch Ulrich Krellner, *Gesines österliche Auferstehung. Die Anfänge von Uwe Johnsons Erzählwerk »Jahrestage« in der Erzählung »Osterwasser«*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 86/2012, 609–635.
- 75 Diese historische Spezifik habe ich anhand der romaninternen Behandlung des Holocaust deutlich zu machen versucht, die sich von der Erörterung dieser Thematik in der Gegenwart des 21. Jahrhunderts fundamental unterscheidet. Vgl. Ulrich Krellner, »Wie kannst du so reden Marie!« *Zwei Modelle im Vergangenheitsbezug der »Jahrestage«*, in: *Johnson-Jahrbuch*, 10/2003, 121–135.
- 76 Mecklenburg, *Johnson-Rezeption, DDR-Literatur, Sozialismus-Diskurs*, 239.
- 77 Ebd., 238.
- 78 Manfred Bierwisch, *Fünfundzwanzig Jahre mit Ossian*, in: *Johnson-Jahrbuch*, 1/1994, 17–44, hier 28.
- 79 Ebd.

- 80 Zu dieser Einschätzung kommt der von einem Autorenkollektiv um Clemens Albrecht erarbeitete Sammelband, der »die intellektuelle Gründung der Bundesrepublik« als wesentliche Leistung der Frankfurter Schule herausstellt. Vgl. *Die intellektuelle Gründung der Bundesrepublik. Eine Wirkungsgeschichte der Frankfurter Schule*, hg. von Clemens Albrecht u. a., Frankfurt/Main–New York 1999. Für die völlig anders gelagerte Situation der Intellektuellen in der DDR vgl. Werner Mittenzwei, *Die Intellektuellen. Literatur und Politik in Ostdeutschland*, Leipzig 2002.
- 81 Mecklenburg, *Johnson-Rezeption. DDR-Literatur. Sozialismus-Diskurs*, 238.
- 82 So Johnson – Bezug nehmend auf Martin Walsers Traktat *99 Gründe zur Erbauung des Bewußtseins* – am 22. Juli 1972 an Unseld. Johnson, Unseld, *Der Briefwechsel*, 750.
- 83 Ebd.
- 84 Arnhelm Neusüss, *Über die Schwierigkeit beim Schreiben der Wahrheit*, in: *Uwe Johnson im Gespräch*, hg. von Eberhard Fahlke, Frankfurt/Main 1988, 184–193, hier 192.
- 85 Uwe Johnson, *Das dritte Buch über Achim*, Frankfurt/Main 1992, 286.
- 86 Johnson, Unseld, *Der Briefwechsel*, 285.
- 87 Unseld an Johnson am 12. Juli 1976, ebd., 891.
- 88 Ebd.
- 89 Vgl. Dominik Geppert, *Störmanöver. Das »Manifest der Opposition« und die Schließung des »Spiegel«-Büros im Januar 1978*, Berlin 1996.
- 90 Johnson an Unseld am 2. Januar 1978. Johnson, Unseld, *Der Briefwechsel*, 908.
- 91 Geppert, *Störmanöver*, 100.
- 92 Unseld an Johnson am 3. Januar 1978. Johnson, Unseld, *Der Briefwechsel*, 910.
- 93 Genau darauf bestand Johnson gegenüber Unseld, um seine Rezensionen des DDR-Fernsehprogramms im *Tagesspiegel* zu rechtfertigen, die Unseld für »Zeitverschwendung« hielt. Johnson, Unseld, *Der Briefwechsel*, 339f.
- 94 Alle Zitate Mecklenburg, *Nachbarschaften mit Unterschieden*, 69–111, hier 71.
- 95 Johnson, *Jahrestage*, 1885.
- 96 Ebd., 772.
- 97 Ebd., 1885.
- 98 Ebd., 1886.
- 99 Ebd., 1887.
- 100 Ebd., 1891.
- 101 Dass Johnson auf die umfassendere Bedeutung des Begriffs anspielen wollte, verdeutlicht die Manuskriptgeschichte; in einer früheren Fassung hatte es noch geheißt »Fluglinie«. Vgl. Holger Helbig, *Last and final. Über das Ende der »Jahrestage«*, in: *Johnson-Jahrbuch*, 3/1996, 97–122, hier 119.
- 102 Uwe Johnson, *Wenn Sie mich fragen ...*, in: *Uwe Johnson im Gespräch*, hg. von Eberhard Fahlke, Frankfurt/Main 1988, 60.
- 103 Johnson, *Begleitumstände*, 422.
- 104 Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Bd. 7.1, Frankfurt/Main 1994, 445.
- 105 Johnson, Unseld, *Der Briefwechsel*, 1034. Brief vom 23. Dezember 1982.
- 106 Vgl. Ulrich Krellner, *Weder Vorstufe noch Parallelerzählung. Plädoyer für eine Neulektüre von Uwe Johnsons Nachlasswerk »Heute Neunzig Jahr«*, in: *Johnson-Jahrbuch*, 16/2009, 53–80.
- 107 Uwe Johnson, *Heute Neunzig Jahr*, Frankfurt/Main 1996, 7.
- 108 Johnson, *Jahrestage*, 253.
- 109 Vgl. dazu Krellner, *Weder Vorstufe noch Parallelerzählung*, 74.

Sebastian Lübcke

Relativ absolut

Robert Walsers »Ein Vormittag« zwischen »Strategien« und »Taktiken«

»Durch die Modellierung von Raumprozessen macht die Literatur wie unter einem Brennglas Raumpraktiken, soziale Interaktionen und Bewegungen im Raum, Raumwahrnehmungen und -vorstellungen, damit verbundene Bewusstseinsprozesse sowie epistemologische Strukturen und Problematiken sichtbar, die in der empirischen Wirklichkeit nur schwer der Analyse zugänglich sind.«¹

Walter Benjamin bemerkte einmal, Robert Walser komme es gerade *nicht* »auf den Inhalt an, und sonst auf nichts«, vielmehr sei ihm »das Wie der Arbeit so wenig Nebensache«, dass ihm alles, was er zu sagen habe, »gegen die Bedeutung des Schreibens« völlig zurücktrete.² Damit lädt Benjamin nun gerade bei Walser zur Revision einer angemessenen Interpretationskategorie ein. Beim letzten der in Walsers *Geschichten* erschienenen Prosastücke, *Ein Vormittag*, scheint zwar bereits der Titel programmatisch eine Erzählzeitanalyse nahelegen zu wollen, und in der Tat wird ja ein Vormittag geschildert, einer derjenigen sogar, die nicht enden wollen: ein Berufsvormittag in einem Bankinstitut – vor dem Hintergrund von Benjamins Behauptung aber sollte diese Intuition erst recht noch einmal überprüft werden.

Schon 1960 resümiert Jochen Greven die Kurzgeschichte als »eine Glosse auf den Montagvormittag in einer Bankbuchhaltung«, den die Angestellten »paarweise an Doppelpulten aufgereiht unter dem gestrengen Blick des Bürochefs [...] faulenzend oder arbeitend und intrigierend verbringen«.³ Es deutet sich damit bereits an, dass die Zeit hier offenbar nicht alles ist. Vielmehr kommt auch dem Raum eine gewichtige Rolle zu, will man die *Geschichte* angemessen verstehen. Neben der bei Greven allerdings allgemein bleibenden Bestimmung, dass unterschiedlich motivierte Angestellte den Vormittag in der Bankbuchhaltung verbringen, sind, so glaube ich, ihre Handlungsweisen im Hinblick auf den Raum genauer zu profilieren. Denn die Zeit wird ja nicht nur irgendwo und irgendwie überstanden, sondern wird von verschiedenen Figurentypen, dem Vorgesetzten Hasler, einer handvoll konformer Angestellter sowie den verspäteten Angestellten Senn und Helbling signifikant verschieden gestaltet. Und in diesem Kontext erweist sich die Frage nach ihrem Verhalten immer auch als eine Frage nach ihren Bewegungsmöglichkeiten, nach den Freiheiten und Unfreiheiten, den

Strukturen, Machtverhältnissen und Figurenklassifikationen auf Grundlage der räumlichen Aufgliederung des Handlungsortes.

Überdies konstituieren die unterschiedlichen Figurentypen, wie ich zeigen werde, den institutionellen Ort auf verschiedene Art und Weise: Entweder lassen sie ihn als einen absoluten und unveränderlichen Ort erscheinen, oder sie machen mithilfe abweichender Handlungsinitiativen auf Spielräume bzw. die Relativität des nur als starr inszenierten Raumes aufmerksam. Kurz und knapp lautet meine These, dass Walsers Prosastück *Ein Vormittag* topographisch gelesen werden muss und eine eindruckliche ästhetische Exemplifizierung davon bietet, wie Raum- und Machtstrukturen an einem für die Angestelltenklasse des frühen 20. Jahrhunderts paradigmatischen Ort, dem Bankhaus, miteinander verwoben sind. Mich interessiert demnach weniger die *Zeit* als der *Ort* des Vormittags, zuletzt aber vor allem Walsers differenzierter Umgang mit Raumkonzepten. Immerhin stellt *Ein Vormittag*, wie gezeigt werden soll, die konzeptuelle Konkurrenz zwischen absoluten und relativen Räumen als ganz konkrete Konkurrenz zwischen Raumkonstituierungen, die einerseits im Dienste absolutistischer Machtansprüche, andererseits ihrer Relativierung stehen, poetisch nebeneinander und verzichtet darauf, die eine durch die andere ersetzen zu wollen.

Zur konkurrierenden Raumkonstituierung. Eine methodische Vorbemerkung. – Das Prosastück stellt einen Vormittag in einer Bankhausbuchhaltung dar und wird von dreierlei Figurentypen dominiert: Bei ihnen handelt es sich um den Vorgesetzten Hasler, die angepassten Angestellten, insbesondere Meier vom Land und Meier von der Stadt, und die berufsethisch verdächtig verspäteten Angestellten Senn und Helbling. Über diese mehr oder weniger klare Charakterisierung hinaus ist für die *Geschichte* jedoch vor allem der Raum bedeutungsschwer.⁴ Die Beziehung zwischen den Figuren und der dargestellten Raumstruktur erweist sich nämlich als ausschlaggebendes Kriterium für die Figurenklassifikation: Denn abhängig von den Bewegungsmöglichkeiten sowie der jeweiligen Raumkonstituierung am Ort des Vormittags, dem Bankhaus, werden die Figuren erst wirklich klassifizierbar.⁵

Die angepassten Angestellten etwa bleiben ausschließlich im Innenbereich des Bankhauses. Sie verlassen ihn nur unter signifikanten Umständen, etwa dann, wenn eine Abweichung vom institutionellen Schema droht, dann aber stets mit der Absicht, dieses wiederherzustellen. Außerdem werden sie festen Arbeitsplätzen zugeordnet. Damit finden sie sich zwar auf den ersten Blick ab, zugleich aber werden sie als von Ressentiments gegen die beweglichen, weniger konformen Angestellten erfüllt gezeigt.

Zu den subversiven Angestellten zählen nun vor allem Senn und Helbling. Sie stehen im Unterschied zu den angepassten Kollegen in wesentlicher Beziehung zum Draußen; sie öffnen Fenster, sie blicken hinaus, lüften das Saalgeschehen

oder treten sogar mehrmals aus. Den übrigen Angestellten sind sie demgemäß höchst verdächtig, zumal sich deren eigene Anfälligkeit für die Geschehnisse außerhalb der bürokratischen Eintönigkeit, vor allem gegen Ende des Vormittags, auffallend steigert und im verfrühten Feierabend der meisten Angestellten ihren Höhepunkt findet. Mit Georg Simmels Überlegungen zum Raum wollen wir deshalb zunächst festhalten, dass es in Walsers Prosastück zu einer ästhetischen Pointierung der Grenze kommt als »eine[r] soziologische[r] Tatsache, die sich räumlich formt.«⁶

Zuletzt gibt es da noch den Vorgesetzten Hasler. Er diszipliniert den Betriebsablauf mit Blicken und legt eine panoptische Raum- und Machtstruktur nahe, die erörtert werden soll. Zugleich wird, damit verbunden, der funktionale Charakter der Bankbuchhaltung strukturell betont. Letztlich ist es nämlich nicht mehr Hasler, der das Saalgeschehen kontrolliert, sondern die vorgegebene Raumstruktur, die eine effiziente Reproduktion der institutionellen Handlungsschemata vorsieht und abweichende, im Prosastück zumeist mit der Umwelt verknüpfte Handlungsinitiativen systematisch verhindern soll.

Um das Konkurrenzverhältnis zwischen den konformen und den subversiven Raumkonstituierungen angemessen analysieren zu können, sind Michel de Certeaus in *Kunst des Handelns* entwickelte Termini »Strategien« und »Taktiken« besonders gut geeignet. Über ihren soziologischen Scharfsinn hinaus qualifiziert die Begriffe auch und gerade für eine literaturwissenschaftliche Untersuchung, dass sie als raumbezogene Handlungsweisen mit gesprächs- und erzähltheoretischen Darstellungsformen von Raum assoziiert werden.⁷ Insbesondere aber gelangt der soziologische Gehalt von »Strategien« und »Taktiken« in Walsers ästhetischer Modellierung sozialer Interaktionen pointiert zur Darstellung. Deshalb sollen die Termini vorab vorgestellt werden.

»Strategien« werden bei de Certeau als »Beherrschung der Zeit durch die Gründung eines autonomen Ortes« definiert.⁸ Im Bezug auf das ästhetisch repräsentierte Bankinstitut in Walsers Kurzgeschichte lässt sich nun vorausschicken, dass dort – einen Vormittag lang – das Geschehen ebenfalls strategisch rationalisiert wird, und zwar innerhalb bestimmter Grenzen, in denen alles und jeder einem Gesetz untersteht, das für diesen Ort etabliert worden ist – auch das Bankinstitut erweist sich demnach als ein »autonome[r] Ort«.⁹ Demgemäß dienen die Grenzen, wie de Certeau darlegt, denn auch ausdrücklich dazu, »das »Umfeld« von dem »eigenen Bereich«, das heißt vom Ort der eigenen Macht und des eigenen Willens, abzugrenzen.«¹⁰ Ebendies macht *Ein Vormittag* schon in der architektonischen Gegenüberstellung von Innen und Außen deutlich, mit der zahlreiche signifikante, weiter unten näher zu erörternde Auseinandersetzungen verknüpft sein werden.¹¹

Nach der Rekonstruktion des »strategisch« organisierten Bankinstituts muss auf die »taktische« Relativierung des Raumes hingewiesen werden. Indem Senn

und Helbling immer wieder gegen die Bewegungsgesetze des Ortes verstoßen und die materiellen wie symbolischen Grenzen des Bankinstituts mithin infrage stellen, werden sie als ›taktische‹ Figuren, poetisch eindrücklich, mit den ›Strategien‹ kontrastiert. Dementsprechend kreuzen sich ›Taktiken‹ und ›Strategien‹ an ein und demselben Ort, zumal es andernfalls ja auch zu keinem Konkurrenzverhältnis zwischen ihnen kommen könnte. Für unsere Zwecke ist dies insofern fruchtbar, als sich ›taktische‹ Handlungen danach lediglich im ›strategisch‹ »vorgegebenen« Rahmen gestalten können.¹² Und so, wie in der Theorie, müssen denn auch Senn und Helbling – letztlich aber nicht nur sie, sondern auch die übrigen Angestellten – auf die »Elemente des Terrains« zurückgreifen, wie es bei de Certeau heißt¹³ und was sich in der Vorgegebenheit des Arbeitsplatzes in Walsers Prosastück beispielhaft widerspiegelt. Nichtsdestotrotz haben ›taktische‹ Handlungsträger stets die Möglichkeit, nur »Fragmente [zu] selektieren«, und sich auf diesem Wege, trotz und wegen der ›strategischen‹ Vorgegebenheit des Ortes, »eine originäre Geschichte« zu machen.¹⁴ Nur so, will man de Certeaus *Kunst des Handelns* folgen, kann man sich Freiräume an einem primär fremdbestimmten Ort erobern und bewahrt sich noch inmitten eines automatisierten Handlungsapparates, als welcher das Bankinstitut in Walsers *Ein Vormittag* inszeniert wird, seine Individualität.

Kurzum: Was die Theorie darlegt, wird in Walsers Prosastück mit größter Sensibilität für den sozialen Raum und dessen ästhetische Inszenierung pointiert dargestellt. Die Reflexionsleistung ästhetischer Raummodelle erweist sich entsprechend als methodische Grundlage meiner Interpretation; wie etwa Wolfgang Hallet betont hat, eignen sich literarische Texte besonders, »durch die modellierende Zuspitzung personaler und spatialer Konstellationen konkurrierende Raumdeutungsansprüche und -strategien sichtbar zu machen und konkurrierende Raumdeutungen neben- oder gegeneinander zu stellen.«¹⁵

›Strategische‹ Vorstrukturierung: Hierarchie und Panoptik im Bankinstitut. – Dass die Erzählzeit als Interpretationskategorie für Walsers *Geschichte* von allenfalls nachrangiger Bedeutung ist, wird schon früh auffällig gemacht. Denn die Exposition stellt den Bankhausvormittag in eine Reihe unterschiedlicher Verortungen von Vormittagen – ein Hinweis darauf, dass hier nicht die Zeit, sondern der Ort markiert wird, wobei Schusterwerkstätten, Straßen oder Berge, die »so ziemlich sicher das Schönste auf der Welt« seien, der unveränderten Zeitangabe, »ein Vormittag«, als lokale Alternativen nachdrücklich gegenübergestellt werden (*RW* 114).¹⁶ Dieses Spektrum unterschiedlich bewerteter Orte wird nun zum Anlass dafür genommen, den im Titel nicht näher spezifizierten Vormittag in die Buchhaltung eines der »größten« Bankinstitute« verlegen zu wollen (*RW* 114). Und dies geschieht unter verschärften Bedingungen, die die Modellhaftigkeit des Erzählten, die von Walser vielfach reflektierten Umstände

des Angestelltendaseins, offenkundig hervorheben sollen: »Nehmen wir einmal an, es sei Montagvormittag, das ist nämlich von allen Vormittagen der Woche der vormittäglichsste« (RW 114). – Sein offenbar despektierlich gemeinter »Montagmorgenduft« stimme, wie der Erzähler betont, mit dem Ort des Bankhauses unvergleichlich zusammen (RW 114). Somit aber dürfte die Zeitangabe »Montagmorgen« schon hier nicht mehr primär temporal bestimmt sein, sondern, als atmosphärisches Korrelat des Bankhauses, einem offenbar freieren Ort des Wochenendes räumlich gegenüberstehen. Diese Annahme wird durch die Darstellung der Bankhausbuchhaltung sozusagen *ex negativo* gestützt, indem die Topographie des Arbeitsplatzes in ihrer starren Vorstrukturiertheit programmatisch vorgestellt wird: »Da sind in so einem Saal an die zehn bis fünfzehn Pultreihen mit Gängen zum Revuepassieren, an jedem Doppelpult arbeitet ein Paar Menschen. [...] Zuerst im Saal steht das Pult des Vorstehers« (RW 114).

Das Bankhaus wird demzufolge an fixierten Objekten vorgestellt: Individuen gibt es hier keine und soll es keine geben. Dagegen strukturieren Funktionen, z.B. »Vorsteherll«, und Sitzordnungen mit, bezeichnenderweise, einem »Paar Menschen« den Ort vor. Anders gesagt, wird dem Leser eine Ordnung vorgelegt, die von Beobachtungsachsen durchzogen ist, wie sowohl die Gänge zum »Revuepassieren« als auch das »Zuerst« verortete Pult des Vorstehers hier bereits andeuten.

Für das Bankinstitut als einem Ort bürokratischer Herrschaft ist eine solche Raumkonzeption bezeichnend. Hier regiert ja eben das Reglement, auf dessen Basis sich die Betriebsdisziplin am effizientesten etablieren würde.¹⁷ Und diese Effizienz verlangt bekanntermaßen die Unterordnung individueller Subjekte unter das systematische Funktionieren des Handlungsapparates. So müssen die Handlungsträger des Instituts denn auch weniger in ihrer Individualität berücksichtigt werden als in ihrer »(An)Ordnung«,¹⁸ wie Martina Löw die Doppeldeutigkeit von Raum und Macht prägnant zusammenfasst, was sich über die soziologische Feststellung hinaus offenbar auch in der poetischen Darstellungsweise des Raumes bestätigt. Entsprechend betreffen solche »(An) Ordnungen« gerade räumliche Arrangements wie Sitzordnungen – Doppelpulte mit je einem »Paar Menschen«, heißt es bei Walser – oder aber architektonische Vorstrukturierungen von Handlungsoptionen, Gänge zum Revuepassieren sowie die materielle Aufteilung in »oben« und »unten«. Mit Siegfried Kracauer gesprochen, liegt demnach offenbar auch der Kurzgeschichte eine Struktur zugrunde, die ganz so, wie in den zeitgenössischen soziologischen Befunden, nurmehr »als Verkehrsnetz zwischen Figuren, die nur noch den Namen von Individuen tragen«, verstanden werden kann.¹⁹

Dies bedeutet im engeren Sinne für den poetisch erzeugten Raum, dass er narrativ als absoluter Raum inszeniert wird, als ein gegenständlich und normativ vorgegebener Ort, der für Institutionen und ihre repetitiven Handlungsschemata

in soziologischer Hinsicht ebenfalls typisch ist.²⁰ Für den literarischen Text als solchen ist diese Parallelisierung nun keineswegs als eine leichtfertige Reduzierung seines Kunstcharakters misszuverstehen. Vielmehr weist sie auf Walsers Sensibilität für Raumerfahrungen und ihre narrativ angemessene Darstellung hin. Die *Geschichte* hätte den Ort des Geschehens ja freilich auch ganz anders einführen können, etwa von konkreten Angestellten besetzt, um nicht ›belebt zu sagen, oder von Außen schrittweise ins Bankhaus eintretend, wodurch es relational konstituiert würde. Die Darstellung entscheidet sich jedoch gegen eine sukzessive Konstituierung des Raumes in Begleitung einer Figur, die eine persönliche Perspektive mit sich gebracht hätte; hingegen präsentiert sie dem Leser einen kartierten Handlungsschauplatz.²¹ Erzähltechnisch ist das ganz und gar kein Zufall; immerhin verbinden sich auf diesem Wege soziologische Raumkonzepte und -erfahrungen mit spezifischen literarischen Darstellungsweisen von Raum, die auf eine adäquate Wiedergabe der Eindrücke zielen und die institutionell präformierte Bankhausbuchhaltung poetisch als objektive Ordnung erfahrbar machen.

Betrachtet man das Szenario genauer, so vermittelt *Ein Vormittag* von Beginn an eine topographische Differenz zwischen den »zehn bis fünfzehn Pultreihen« und dem »lzuoberst« lokalisierten Pult des Vorstehers. Daraus lässt sich zunächst eine soziale Hierarchie ableiten, die sich in den physischen Raum eingeschrieben hat. Die unter anderem als »Festung« bezeichnete Empore des Vorstehers ist folglich auch ein symbolisch privilegierter Ort, an den Hasler dezidiert zurück »schwimmen« muss (*RW* 117), als ob er sich im Parterre der gewöhnlichen Angestellten in fremdem, ja unsicherem Element bewegen würde. Auch für das ästhetisch modellierte Bankkontor gilt damit die soziologische Feststellung Siegfried Kracauers, dass »[j]ede Gesellschaftsschicht [...] den ihr zugeordneten Raum« hat,²² wobei die Literarisierung dieses empirischen Postulats die Semantik, die Erfahrung und Empfindung solcher Positionierungen weitaus sensibler ausgestalten kann, als die theoretische Analyse es zumeist kann oder wenigstens will.

Praktische Konsequenzen der Raumstruktur. – Neben der Symbolik der architektonisch vorstrukturierten Hierarchie von ›Oben‹ und ›Unten‹ liegen auch praktische Privilegien vor, die Walsers kurzer Text eindrücklich reflektiert. Die erste wirksame Handlung des Prosastücks geht vom Vorgesetzten Hasler aus, der »mit ein paar gutgezielten Blicken den Raum überfliegt, um zu prüfen, ob alle da sind« (*RW* 114). Der an anderer Stelle sogar als »quasi Aussichtsturm« (*RW* 115) bezeichnete Platz des Vorstehers bringt also ausdrücklich Sichtvorteile mit sich und untermauert im wahrsten Sinne des Wortes den grundlegenden Herrschaftsmodus im Walser'schen Bankinstitut: das Sehen.

Die machtbezogene Funktion des Sehens zeigt sich nun ganz besonders dort, wo Hasler die »Buchhaltung dirigiert« (*RW* 115). Immerhin kann er von

seinem Platz aus alles und jeden beobachten, er kann jede Bewegung unter seinem Podest registrieren und notfalls eben auch korrigieren, sollte sie allzu stark von der vorgegebenen »(An)Ordnung« abweichen. In einer Reaktion auf einen »kleinen Spaziergang« von Helbling zum Kollegen Glauser, von einem Tisch zum anderen, erweist sich Haslers Sichtvorteil als stark disziplinierendes Mittel zur Sicherung bürokratischer Verfahren (RW 118). Er ist ausdrücklich dazu imstande, »Helbling mit *Blicken* an seine Wirkungsstätte zurück [zu treiben] [...]« (RW 119; Hervorhebung durch S.L.). Hasler kann Abweichungen also allein schon durch Blicke im Ansatz disziplinieren und unvorhergesehene, »andersartige *Bewegungen*«, wie de Certeau sie nennt,²³ zugunsten der als stabil und statisch inszenierten Ordnung unterbinden. Und zu solchen Bewegungen zählt eben das Spazieren von Tisch zu Tisch, das die reglementierten Optionen im institutionellen Raster zumindest zeitweise zu relativieren droht und in der Tat auch relativiert.

Mehr noch provoziert schon der Gebrauch des Ausdrucks »Spaziergang« eine genauere Analyse, befinden wir uns doch im Kontext eines Berufsvormittags und nicht an einem bewegteren Ort, wie etwa der Straße oder den Bergen. Auf den ersten Blick scheint es hier, folgt man der Interpretation von Tamara S. Evans und Marian Holona, tatsächlich nur darum zu gehen, wahllos Zeit vergehen zu lassen.²⁴ Selbst der Erzähler gibt als Ziel des Spaziergangs die »bestimmte Absicht, [...] Zeit totzumachen«, an (RW 118), in der Bilanz »sind immerhin wieder zwölf Minuten gestorben«, wird sogar zusammengefasst (RW 119). Betrachtet man dagegen die raumtheoretische Sensibilität des Prosastücks, so muss Benjamins Hinweis auf das »Wie« der Arbeit auch und gerade an dieser Stelle beherzigt werden, d.h.: *wie* wird die Zeit hier eigentlich vertrieben; und dabei zeichnet sich das Spazieren, sicher nicht zufällig in diesem Kontext, bereits etymologisch als spatiale Tätigkeit aus, bei der Zeit eben in der Umsetzung von Zeit in Raum »totgelmacht« wird.

Bewegungen wie das Spazieren stoßen danach also auf die disziplinierenden Blicke des Vorgesetzten. Nimmt man die Topographie des Bankhauses, die »strategischen« Machtansprüche und die mit ihnen verknüpfte Bedeutung des Sehens nun für das Prosastück zusammen, so liegen panoptische Konzepte auch für Walsers *Geschichte* durchaus nahe.

Neben Michel Foucaults berühmter Untersuchung des Bentham'schen Panoptikums hat indes auch de Certeau eine für unsere Zwecke geeignete Studie über derlei Praktiken in *Kunst des Handelns* vorgelegt. Darin wird das Sehen als »panoptische Praktik« problematisiert, die – und eben dies geschieht in Walsers *Geschichte* – »die fremden Kräfte in Objekte verwandelt, die man beobachten, vermessen, kontrollieren und somit seiner eigenen Sichtweise »einverleiben« kann.«²⁵ Ganz so, wie in de Certeaus *Kunst des Handelns*, sind nun auch in Walsers *Geschichte* die dem bürokratischen Funktionszusammenhang »frem-

den Kräfte«, wie etwa die Persönlichkeit einzelner Figuren, zu nichts weiter als Exekutoren einer vorbestimmten Funktion in dem Bankhaus abstrahiert worden. Denn sowohl das physische als auch das menschliche Material, das im Status des Angestellten jeder Individualität ermangeln soll, ist ja zugleich strikt kontrolliert wie, letzten Endes, in das System »einverleibt«. Dafür tragen die »strategischen« Blicke des Vorgesetzten Hasler, die von seinem »quasi Aussichturm« ausgesendeten objektivierenden Blicke, maßgeblich Sorge.

Festsetzung der Figuren an ihren Arbeitsplätzen. – Neben Haslers direktivem Blick verdeutlicht auch die Zuordnung der Angestellten an ihre festen »Wirkungsstätten« (RW 119) die normative Grundstruktur des Ortes. Zum Auftakt des Vormittags heißt es dazu, dass der verspätete Helbling »wie ein Pfiff an seinen Ort und Stelle ischießt« (RW 115; Hervorhebung durch S.L.). Ähnlich hatte die objektivierte Topographie des Bankhauses bereits die Vorgegebenheit des Angestelltendaseins nahe gelegt, wie wir weiter oben gesehen haben, und passend dazu sind die Pultreihen als »Doppelpultel« angelegt, damit an ihnen je »ein Paar Menschen« arbeiten kann (RW 114). Und als ob die entindividualisierende Formulierung als »Paar« nicht schon stark genug wäre, wird der Vergleich zwischen Menschen und Dingen zusätzlich noch hervorgehoben, indem der Erzähler rhetorisch fragt, ob es wohl in Ordnung sei, von »Menschenpaaren« so wie von »Schuhpaaren« zu sprechen (RW 114). An dieser Stelle manifestiert sich also nicht nur die kollektivistische Identität der Angestellten, die sich mit der »strategischen« (An)Ordnung einstellt. Vielmehr lassen sich daran auch eine korrektive Interdependenz und schließlich der Objektstatus des Angestellten als ein funktionalistisch instrumentalisiertes Element in einem reproduktiven Systemablesen.²⁶

Dabei darf nicht vergessen werden, wie sehr der Erfolg einer bürokratischen Organisation von der störungsfreien Umsetzung ihres Reglements abhängt. Anders gesagt, am besten sollte es zu überhaupt keinen abweichenden Bewegungen oder gar Identitäten kommen, während die Individuen eine systematische Funktion an einem bestimmten Ort und einer bestimmten Stelle im Bankhaus erfüllen. Um dies zu gewährleisten, muss Hasler Abweichungen denn auch frühzeitig über den Umweg des Sicht- und Wissensvorteils regulieren können. Beispielhaft zeigt sich dies, als ein arbeitsethisch empörtes Kollektiv von Angestellten, »ein Rechteck von Köpfen« (RW 117), sich in Helblings Richtung dreht, der die Zeit mit dem Drehen seines Schnurrbarts »[...] totschrägt« (RW 116f.). Dazu heißt es von Hasler bezeichnend für die Trias »Sehen-Wissen-Handeln«: »Diese Bewegung wird von Hasler *beobachtet*, bald *weiß* er Bescheid, er *geht* leise zu Helbling und *stellt* sich zur Abwechslung wieder einmal hinter ihm auf« (RW 117; Hervorhebungen durch S.L.). – Ein anderes, vor allem selbstdisziplinierendes Verfahren zeigt sich dagegen in dem permanenten Bewusstsein

um die Präsenz der Blicke, was bei Meier vom Land und Meier von der Stadt, den in ihrer Bezeichnung fast namenlosen Agenten des *Vormittags*, exemplarisch gegriffen hat. Sie treten als typische Repräsentanten des Bankinstituts auf, die sich als konforme Exekutoren selbstverleugnend mit ihm identifiziert haben. Sie also, so könnte man sagen, bleiben entgegen den außerordentlichen Bewegungen ausschließlich »auf den Gleisen legaler Vorschriften, die aus dem Gesetz entwerden«,²⁷ womit sie eine für diesen Ort primäre Norm bestätigen. Denn die unbeweglichen Figuren bestätigen in ihren konformen Bewegungen ja »eine bestimmte Welt und deren Organisation«,²⁸ indem sie die Ordnung und mit ihr die klassifikatorischen Grenzen zwischen verschiedenen miteinander kontrastierenden Räumen, wie z.B. Innen und Außen, Oben und Unten, als unverletzbar anerkennen. Dies gilt für die meisten Angestellten der Erzählung. Andererseits gibt es bewegliche Figuren, wie vor allem Senn und Helbling, die sowohl Grenzen überschreiten als in ihren Aktionen auch die Strukturen, hier in erster Linie die institutionellen bzw. architektonischen, überwinden können.²⁹ Wie bereits an der absolutistischen Raumdarstellung in *Ein Vormittag* nachvollzogen, die ja erst im Nachhinein relativierende Momente mit einschließt, bestätigt sich hier ausgehend vom Raum eine Klassifikation der Figuren, die ebenso die Reziprozität des Verhältnisses von Strukturen und Handlungen³⁰ wie den Primat der konformen Figuren artikuliert, vor deren Schablone die Ordnungsbrüche erst auffällig werden.

Im Übrigen gehen die disziplinierenden Eingriffe auch an der Figur Helbling nicht spurlos vorbei; beim Gedanken an das Übertreten der »strategisch« vorgegebenen Bewegungsoptionen stellt sich auch bei ihm ein Zögern ein: »Zehn Uhr! »Erst die Hälfte«, denkt Helbling mit dem Gefühl, eine Unsumme von Melancholie zu *unterdrücken*. Jetzt, jetzt möchte er brüllen. Ob er wohl gut daran täte, wieder ein bisschen »auszutreten? Er *wagt* es nicht recht« (RW 119; Hervorhebungen durch S.L.).

Die Kontrollansprüche und -möglichkeiten im Bankinstitut dürften hieraus, skizzenhaft, versteht sich, ersichtlich geworden sein. Noch über die konkrete Person Haslers hinaus ist die gesamte Ordnung des Bankinstituts zunächst einmal als primär gesetzt und vorstrukturiert zu verstehen. Dies bedeutet, dass das Bankhaus weniger durch Hasler als eher durch die panoptische Praktik selbst regiert wird und auf diesem Wege Macht, Objektivität und Raum auch im Sinne der Foucault'schen Überlegungen zum Panoptikum bestätigt werden: »Das Prinzip der Macht liegt weniger in einer Person als vielmehr in einer konzentrierten Anordnung von Körpern, Oberflächen, Lichtern und Blicken«, heißt es dort, »in einer Apparatur, deren innere Mechanismen das Verhältnis herstellen, in welchem die Individuen gefangen sind.«³¹

Sollte es nun aber trotzdem die Möglichkeit zu widerständigem Verhalten geben – und die verspäteten Angestellten Senn und Helbling werden dies erproben –,

muss der Boden solcher Handlungen dort gesucht werden, wohin die Blicke, zumindest dem Anschein nach, nicht gelangen. Wo also könnte die Chance größer sein, als im Draußen den Spielraum zu finden, der die Machtansprüche unterlaufen bzw. – um in der Terminologie zu bleiben – ›taktisch‹ relativieren kann? Die Bedeutung solcher vermeintlich stabiler Demarkationslinien fasst Michel de Certeau zusammen, wenn er in *Kunst des Handelns* darlegt: »Die ›Akte der Grenzziehung‹ [...] haben auch die Funktion, Räume zu schaffen und zu artikulieren und zu gliedern. [...] Die erste und buchstäblich ›grundlegende‹ Frage bezieht sich auf die Aufteilung des Raumes, die ihn strukturiert. Denn tatsächlich geht alles auf diese Differenzierung zurück, welche das Spiel der Räume ermöglicht.«³² Inwiefern dies soziologisch trägt und in der poetischen Reflexion pointiert werden kann, zeigt sich zugleich in den Handlungs- und Bewegungsdifferenzen der kritischen und affirmativen Angestellten der Bankhausbuchhaltung wie in ihrem jeweiligen Verhältnis zum Innen- bzw. Außenbereich.

Zu den ›Taktiken‹: Ein bewegter und bewegender Ausblick. – Dem »Bankhausvormittag« werden die Verortungen an Straßen und Bergen von Anfang an durch die Konjunktion »aber« entgegengesetzt: »Alber ein Bankhausvormittag gibt entschieden noch mehr zu denken« (RW 114). Angesichts der vertikalen Schichtung des Bankinstituts werden Innen und Außen kurz darauf noch einmal gegenübergestellt, denn »so ein Bankhausvormittag«, heißt es vom Erzähler, stelle »so eine Welt zwischen Pulten« dar (RW 116), die nicht nur aufgrund der Reibung zwischen »Welt« als einem Ausdruck von Weite und der tatsächlichen Atmosphäre von Enge, die sich in der Einfassung der Welt »zwischen Pulten« ausdrückt, diskreditiert wird. Mehr noch, und insbesondere aufgrund der Baukörpergrenze, trägt der folgende Satz zur Herabsetzung des institutionellen Raumes bei, wenn für die offene Welt des Draußen doch gelten soll: »Sonne schimmert draußen« (RW 116).

Dieser Opposition gemäß begehrt der Buchhalter Senn,³³ eine von Anfang an auffällige Figur – auch er erschien ja verspätet (vgl. RW 114) –, gegen die absolutistische Grenzsetzung auf: »Jetzt aber geht Senn zum Fenster, er hat jetzt genug, wie er sich ausdrückt, und er reißt barsch und *aufbegehrerisch* die beiden Flügel auf, um Luft hereinzulassen« (RW 116; Hervorhebung durch S.L.). Das Fenster als literarästhetisch anschaulich zu verhandelndes Symbol der Semipermeabilität von Wänden, die geschlossen gehalten oder geöffnet werden können, dient hier also als Schwelle zwischen Innen und Außen.³⁴ Hinter der konkreten Tat jedoch steht eindeutig eine metaphorische Durchlüftung der als immobil vorgestellten Buchhaltung, die mit dem ›strategisch‹ abgeschotteten Betriebsablauf konkurriert.³⁵

Die Relativierung des Raumes muss entsprechend beantwortet werden, und Hasler reagiert denn auch vielsagend: »Das sei noch kein Wetter zum Fenster-

aufmachen, bemerkt Hasler zu Senn hinüber. Der dreht sich um und spricht Worte zu seinem Chef, wie sie eben sich nur ein langjähriger Angestellter oder Beamter erlauben darf. Aber bald wird es Hasler zu dick, und er verbittet sich »diesen Ton«. Das Gefecht ist damit abgebrochen, das Fenster geht zu Hälfte wieder sanft zu, Senn murmelt ein paar Worte zu sich, jetzt herrscht für einige Zeit Frieden« (RW 116). Demnach charakterisiert auch der Erzähler das Fensteröffnen terminologisch auffällig: Er hebt es als »Gefecht« klar von einer gleichgültigen Handlung ab. Entsprechend restituiert Hasler die Grenze autoritär, sodass zumindest für eine bestimmte Zeit wieder – was auch sonst – »Frieden« herrscht, das heißt hier: systemkonformes Verhalten.

An anderer Stelle kontrastiert nicht die Sonne mit dem Saalgeschehen, sondern eine ebenfalls von Außen kommende »helle, schöne weibliche Stimme [...], es ist anscheinend eine Sängerin, die übt« (RW 118). Das Arbeitsethos wird nun völlig irritiert: »Einige von den Bureaulisten heben die Federhalter aufrecht und überlassen sich dem Genuß des Zuhörens. Helbling scheint auch wieder einmal musikliebend zu sein« (RW 118). Zwar wird Helblings Verhalten in seiner Authentizität als »scheinbar« bezweifelt und seine Beziehung zur Musik mithilfe der Konjunktion »Außerdem« systematisch mit Gähnen sowie dem Tüt-scheln »mit der flachen Hand auf [der] Backe, um *Zeit verstreichen zu lassen*«, parallel gesetzt (RW 118; Hervorhebung durch S.L.). Nichtsdestotrotz stellt das exterritoriale, von außen in die »Welt zwischen Pulten« eindringende Ereignis einen signifikanten, dem Arbeitsleben konträren »Genuß« dar.³⁶ Für Helbling mag das zwar bloß ein Anlass dafür sein, sich dem »strategisch« durchgesetzten Arbeitszwang irgendwie zu entziehen, doch verhält er sich damit eben nicht weniger als »taktisch«, womit die Umwelt als räumliches Korrelat der »Taktiken« sichergestellt sein dürfte.

Insgesamt ruft die Stimme von Draußen, dem Erzähler zufolge, »ein gewisses Geräusch im Saal hervor« (RW 118), eine Reaktion in dem Saal also, welcher Reaktionen eigentlich bloß gemäß dem Reglement bzw. – konkreter gesagt – Haslers Leitung vorsieht. Der Gesang hingegen unterbricht die Routinen: Glauser etwa, ausdrücklich »einer der Arbeitenden« (RW 118), ein »Streber« sogar, der sich beständig Mühe gebe, Herrn Hasler zu gefallen (RW 119), verortet den Gesang eindeutig: »Herrliche Stimme das, da draußen« (RW 118). Offenkundig wird seine Aufmerksamkeit durch die Stimme von der bürokratischen Betriebsdisziplin weg nach »draußen« abgelenkt und der Ort durch die »herrlichell Stimme« klar semantisiert, bevor Glauser sogar noch fortsetzt: »Schöne Stimme von draußen her! Draußen ist Luft und Natur!« (RW 118). Als wäre das nicht schon genug, wird zuletzt bedeutsam auf den »Chef der Korrespondenz, auf Steiner«, verwiesen, der dem Gesang ebenfalls zuhört, »und das will etwas heißen« (RW 118; Hervorhebung durch S.L.).

Konformer Innenraum und subversives Draußen. – Eine andere Passage verschärft die Opposition von Innen und Außen im Hinblick auf die Dichotomie zwischen konformer und subversiver Figurenklassifikation. Sie konturiert das Draußen maßgeblich als semantisches »Gegenfeld«, wie es mit Jurij Lotman bezeichnet werden kann.³⁷ Die im Saal bzw. an ihrem »Ort und Stelle« *Festsitzenden* wissen nämlich nichts von dem, »was sich da unten auf der Straße *bewegt*« (RW 119; Hervorhebung durch S.L.). Auch von den »Wellen draußen im nahen See« und vom »Himmel, wie kann er aussehen« (RW 119), erfahren sie nichts. Deshalb überrascht es kaum, wenn neben Helbling, von dem die Rede noch genauer sein wird, gerade Senn, der schon am Schwellensymbol Fenster versucht hatte, die Grenzen des Systems zu unterlaufen, dem Außen zugeordnet wird: »Einzig Senn [...] erlaubt sich, ein Momentchen lang seinen Kopf an die frische Luft zu führen« (RW 119). Das Verhältnis zwischen der beweglichen Figur Senn und dem bewegten Geschehen vor dem Fenster verschärft sich mit der Charakterisierung des Angestellten und verdeutlicht die gespannte Beziehung zwischen Innen und Außen eindrücklich: Es ist eben Senn, »der leicht zum *Aufbegehren* Geneigte, der struppige, zugespitzte *Revolutionär*« (RW 119; Hervorhebungen durch S.L.), der, entgegen den übrigen Kollegen und unerachtet des korrektiven Eingriffs oben von der »Kapitänskabine« (RW 119), andere Luft atmet und strukturell als Vertreter der subversiv auf die institutionellen Abläufe einwirkenden »Taktiken« markiert wird. Mit Wolfgang Hallet und Birgit Neumann lässt sich damit also auch für das Walser-Prosastück ein konstitutiver Zusammenhang zwischen Charakteren, Bewegungen sowie Raum- und Grenzerfahrungen festhalten, genauer gesagt: »(Freiwillige) Mobilität steht dabei oft in einem engen Zusammenhang mit Selbstbestimmung, individueller Suche nach Sinnidealen, kurzum mit einer *quest*, die sich in Transgression und Grenzerfahrungen exemplarisch konkretisiert.«³⁸ Und einige Jahrzehnte zuvor bereits hatte Jurij Lotman auf den Primat absoluter Ordnungen hingewiesen, vor deren Hintergrund die von Senn und Helbling begangenen Ordnungsbrüche ja tatsächlich erst signifikant werden: »Das sujetlose System ist also *primär*«, schreibt Lotman, »und kann in einem selbständigen Text zum Ausdruck kommen. Das Sujet-System dagegen ist *sekundär*, stellt immer eine Schicht dar, die die zugrundeliegende sujetlose Struktur überlagert. Dabei ist das Verhältnis der beiden Schichten immer konfliktgeladen: gerade das, was die sujetlose Struktur als unmöglich behauptet, macht den Inhalt des Sujets aus. Das Sujet ist ein »revolutionäres Element« im Verhältnis zum »Weltbild.«³⁹

Der subversive Aspekt braucht nun nicht auf den »zugespitzte[n] Revolutionär« beschränkt zu bleiben. Vielmehr bietet das Prosastück mit Helbling eine Figur, die ebenfalls verspätet und nur deshalb nachvollziehbar für den Leser von draußen in den Saal eingetreten ist. Vom Eintritt der übrigen Angestellten war hingegen nie die Rede gewesen, wir kennen sie als reine »Bürosystemseelen«,⁴⁰

die die Schwelle zwischen »Innen« und »Außen« in der poetischen Darstellung nicht einmal zum Auftakt des Vormittags übertreten haben. – Dagegen tritt Helbling sogar mehrmals aus und ist dem System entsprechend verdächtig.

Das Austreten ist denn auch die prägnanteste »Taktik«, einerseits mit einem raumrelativen Vorgehen und andererseits tatsächlich grenzüberschreitend den panoptischen »Strategien« etwas entgegenzusetzen. Dies kann und muss an dieser Stelle als »Verrat« an einer Ordnung« verstanden werden, wie de Certeau formuliert,⁴¹ der mithin sowohl die widerständige Komponente als auch den normativen Hintergrund, vor dem die Aktion bewertet wird, hervorhebt. – Wie »Taktiken« von Gelegenheiten profitieren würden,⁴² so nimmt auch Helbling »Gelegenheit, schnell einmal »auszutreten« (RW 117). Die relativierende Bedeutung des Außenbereichs wird dadurch völlig augenfällig; denn sofort relativiert sich die starre Struktur des Parterres, die die Angestellten zuvor ja Haslers Blicken als Kollektiv unterworfen hatte, indem »Meier vom Land [...] seine Kollegen auf Helblings »Austritt« aufmerksam [macht]« (RW 117). Die Opposition von Hasler und den Angestellten verschiebt sich folglich zugunsten eines Antagonismus zwischen einerseits den konformen Angestellten innerhalb der Baukörpergrenze und andererseits Helbling, der »[v]olle dreizehn Minuten draußen geblieben [ist]« (RW 117).

Zugleich verlassen einige Kollegen ihre Plätze mit dem Ziel, Einsicht in Helblings bisher erbrachte »Leistung« zu nehmen, denn um Leistung geht es bekanntlich in der bürgerlichen Arbeitsethik, und Meier vom Land geht sogar »von Pult zu Pult [...] und hat die Sache zu allgemeiner Verbreitung gebracht« (RW 118). Dass es sich bei solchen Bewegungen um systemstützende Mobilität handelt, um den notwendig gewordenen Versuch der Restituierung institutionalisierter »(An)Ordnungen«, ist klar und bestätigt sich narrativ in derjenigen Figur, welche ebenfalls »hinaus« geht (RW 118), wobei »hinaus« auf der Textoberfläche durch Anführungszeichen markiert ist und neben einer rein topographischen Lokalisierung weitere semantische Konnotationen wie eine soziale Alterität des Draußen nahe legt.⁴³ – Ebenso zentral an dieser Stelle ist, dass durch das Hinausgehen, »um zu *sehen*, was »er« mache« (RW 118; Hervorhebung durch S.L.), die Grenze der panoptischen »Strategien« ausdrücklich ausgedehnt wird. Und das ist meines Erachtens bezeichnend für Walsers differenzierten Umgang mit dem Raum: Trotz der architektonischen Vorstrukturierung sind die Grenzen der Kontrolle nicht statisch aufzufassen. Immerhin gibt es da jemanden, der Helblings Verhalten auch draußen mit Blicken taxiert und durch die räumliche Erweiterung institutioneller Normen die Grenzen ihres Einflussbereiches eindeutig verschiebt, ja die zentrale Herrschaftspraktik des Ortes, das Sehen, *expressis verbis* nach Draußen exportiert.

Arbeitsethische Markierungen. – Gegen Ende der *Geschichte* gesellt sich zu Senn, dem Revolutionär, ein weiteres Attribut des semantischen Gegenfeldes hinzu.

Helblings erneutem Austreten schließt sich »in der Mitte des Saales« nämlich eine Invektive an, in deren Zuge Helbling als »Lump« bezeichnet wird (RW 121). Damit ergeben sich nun also zwei dem bürgerlichen Arbeitsethos diametral gegenübergestellte Prädikate, die sich in ihrer Verortung nicht nur als ein topographisches Zeugnis sozialer Dichotomien lesen lassen. Vielmehr bestimmen sie das Draußen auch als Medium systemkritischer bzw. – vorsichtiger formuliert – -feindlicher ›Taktiken‹. Senns Attributierung als »zugespitzter Revolutionär« ist dabei freilich als stärker reflektierte Subversion zu verstehen, während der »Lump«, als einfache Negation bürgerlicher Tugenden, das System, so oft er es vermag, unterläuft. Folglich sind beide nicht nur konzeptuell, sondern auch im Hinblick auf ihre räumlichen Bewegungsoptionen und ihre Zugehörigkeit zum Draußen im wahrsten Sinne des Wortes *Außenseiter* des bürokratischen Instituts, was, insbesondere bei Helbling, auf eine Zuschreibungspraxis seitens der konformen Angestellten zurückzuführen ist und poetisch nachdrücklich verschachtelt worden ist.

Diesen Überlegungen entsprechend verliert sich Helbling denn auch in weniger engagierten als persönlichen »Träumereien« (RW 120), wie er »laluf den Schlag zwölf [...] die Feder wie ein Erdarbeiter die Schaufel fallen lassen [würdel und davonrennen, wie gottvoll« (RW 119f). Doch Hasler beobachtet ihn noch jetzt (vgl. RW 120). Er unterbricht ihn in der soziologisch aufschlussreichen Sehnsucht, die Helblings Angestelltendasein (»die Feder«) auffällig mit proletarischen Positionen (»ein Erdarbeiter, die Schaufel [...]«) verbindet,⁴⁴ indem er fragt, was Helbling da tue. Helbling antwortet: »Ich bin jetzt am ›Ausland‹-Zusammenstellen.« (RW 120) Anlässlich dieser gewiss nicht zufällig raumbezogenen Tätigkeit hält ihm Hasler entgegen: »Ich glaube, Sie sind bald eher im Ausland als am ›Ausland‹-Zusammenstellen [...]« (RW 120), womit er dem arbeitsethisch verdächtigen Angestellten sein Wissen offenbart, das nicht zuletzt einer panoptischen Praktik entspringt und daraus wieder Macht generieren kann,⁴⁵ zumal es sowohl als Wissen als auch als Drohung zu lesen ist.

Die allgemeine Sehnsucht nach Draußen und die Verlagerung der Blicke. – Gegen Ende des Vormittags tritt das Draußen auffallend häufig in Erscheinung. Zu nennen sind eine »feierliche Blechmusik«, zu der »alles [...] an die Fenster [rennt]. [...] Selbst der für das meiste Geschehen unempfindliche Chef der Korrespondenz ist aufgesprungen, um hinunterzuschauen« (RW 120). Auch klingen die Räder schnell fahrender Autos herauf (vgl. RW 121), und »gegenüber dem Saal erscheint in einer Fensteröffnung die Figur eines teppichbürstenden herrschaftlichen Dieners, Helbling verbringt jetzt eine gute Viertelstunde damit, dort *hinüberzuschauen*« (RW 121; Hervorhebung durch S.L.).

Mit der gegen Ende des Vormittags entschieden erhöhten Dichte der Darstellung, zumindest Erwähnung all dessen, was draußen so geschieht, erweisen

sich also auch die Blicke als verschoben: Zuungunsten der anfänglich dominanten panoptischen Perspektive von Oben nach Unten erweisen sie sich nun insbesondere von Drinnen nach Draußen gerichtet. Mit der Verlagerung der Blickachse betont der Text eine symptomatische Tendenz, die die Kontrollansprüche zugunsten einer allgemeinen Bewegung hin nach Draußen, dem Ort des Feierabends, endlich fallen lässt. Denn selbst die affirmativen Funktionäre des Bankinstituts zeigen sich gegen Ende des Vormittags höchst anfällig für den exterritorialen Raum; Meier vom Land etwa habe einen »durchaus notwendigen Gang zu besorgen« und müsse eine halbe Stunde früher fort (*RW* 121). Zudem versehen sich die meisten Angestellten bereits »|zwei Minuten vor zwölf« mit Hüten und Röcken (*RW* 121), und Hasler ist »schon fünf Minuten vorher gegangen« (*RW* 121). Offenbar untersteht auch er nur dem Reglement, wie es Max Weber für die bürokratische Herrschaft ja soziologisch schematisiert hatte, und versucht die wenigen Gelegenheiten, die ihm zu Gebote stehen, »taktisch« auszunutzen.⁴⁶

Gegen Ende der *Geschichte* erweist sich folglich auch hier die von Walser oft überspitzt dargestellte Angestelltenwelt als eine völlig inhumane Organisation,⁴⁷ die selbst ihre tragenden Posten, z.B. Hasler oder Meier vom Land, als institutionalisierte Funktionäre objektiviert hat. Betrachtet man ihre offenbar latente, schließlich kollektiv ausbrechende Disposition für den Ausgang in zeitlicher wie räumlicher Bedeutung des Bankhausvormittags, so haben sie sich ersichtlich nicht freiwillig in die vorgezeichneten Strukturen eingeordnet. Dadurch verdeutlicht das Ende des Prosastücks die allgemeingültige Sozialkritik des Textes, der das Angestelltendasein als solches und eben nicht nur einzelne berufsethisch divergierende Charaktere typisieren will. So wird etwa auch der Feierabend von Senn und Helbling, im Unterschied zu ihrem Eintritt in den Vormittag, gerade nicht mehr erwähnt, während die angepassten Angestellten bei Arbeitsschluss zwar nicht wirklich tief gehend, dafür aber in ihrer Breite augenfällig beschrieben werden. Anstelle der Verschiedenheit steht letztlich also vor allem die Gemeinsamkeit der Angestellten im Vordergrund; und ganz offenbar leiden sie allesamt unter den Strukturen des Bankinstituts und gehören als Menschen – nicht aber als Angestellte – nach Draußen: Dort ist eben »Luft und Natur!«⁴⁸

Anmerkungen

- 1 Wolfgang Hallet, »Fictions of Space«: *Zeitgenössische Romane als fiktionale Modelle semiotischer Raumkonstitution*, in: Wolfgang Hallet, Birgit Neumann (Hg.), *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, Bielefeld 2009, 83.
- 2 Walter Benjamin, *Robert Walser*, in: ders., *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, hg. von Siegfried Unseld, Frankfurt/Main 1977, 350.

- 3 Jochen Greven, *Existenz, Welt und reines Sein im Werk Robert Walsers. Versuch zur Bestimmung von Grundstrukturen*, Köln 1960, 65.
- 4 Vgl. zur pointierten Einsicht in soziale Raumstrukturen, die von Literatur vermittelt wird, z.B. den neulich erschienenen Sammelband von Hallet und Neumann (Hg.), *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, darin vor allem die Aufsätze von Hallet und Neumann, *Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung* (ebd., 11–32); Hallet, »Fictions of Space« (ebd., 81–114); Ansgar Nünning, *Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven* (ebd., 33–52).
- 5 Vgl. Jurij M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, übersetzt von Rolf-Dietrich Keil, München 1972, vor allem die Kapitel *Das Problem des Sujets* und *Der Begriff der Figur*. Lotman unterscheidet darin sujetlose von sujethaltigen Texten. Er orientiert sich zur Konturierung eines Sujets a) an einem zweigeteilten semantischen Feld, b) einer dazwischen liegenden Grenze, die entgegen der allgemeinen Annahme, dass sie impermeabel sei, c) vom handlungstragenden Helden überschritten wird (vgl. ebd., 341). Bei Lotman kommt es also zu einer ausdrücklichen Verquickung von Räumen, Grenzen und Bewegungen, um die Erzählfiguren zu bestimmen. Demgemäß gilt auch die Grenze nicht nur als behälterkonstitutives Hindernis *zwischen* Orten, sondern auch als handlungsdynamisierendes und figurendeterminierendes Schlüsselement.
- 6 Georg Simmel, *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, hg. von Otthein Rammstedt, Frankfurt/Main 1992, 679.
- 7 Vgl. Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*, übersetzt von Ronald Voullié, Berlin 1988, 221.
- 8 Ebd., 88.
- 9 Bei de Certeau wird ebd., 87, von der »strategischen« Rationalisierung« der Handlungen an solchen Orten gesprochen.
- 10 Ebd., 87f.
- 11 Zur Architektursoziologie, die man ebenfalls für die Analyse solcher literarischer Inszenierungen heranziehen könnte, vgl. den aufschlussreichen Sammelband *Die Architektur der Gesellschaft. Theorien für die Architektursoziologie*, hg. von Joachim Fischer und Heike Delitz, Bielefeld 2009. Von grundlegender Bedeutung sind dabei vor allem Joachim Fischer, *Zur Doppelpotenz der Architektursoziologie: Was bringt die Soziologie der Architektur - Was bringt die Architektur der Soziologie?*, in: ebd., 385–414, sowie Joachim Fischer und Heike Delitz, *Die »Architektur der Gesellschaft« Einführung*, in: ebd., 9–17. Auch die Monographie von Delitz, *Architektursoziologie*, Bielefeld 2009 regt dazu an, die ästhetische Inszenierung architektonischer Strukturen in der Literatur aufmerksam zu betrachten.
- 12 Certeau, *Kunst des Handelns*, 89.
- 13 Ebd., 85.
- 14 Ebd., 86.
- 15 Hallet, »Fictions of Space«, 88.
- 16 Zitate aus Robert Walser, *Ein Vormittag*, werden im Fließtext unter Angabe der Sigle *RW* und der entsprechenden Seitenzahl belegt. Dabei beziehe ich mich auf folgende Ausgabe: Robert Walser, *Geschichten*, (= *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, Bd. 2), Zürich und Frankfurt/Main 1985, 114–121.
- 17 Vgl. Max Weber, *Die drei reinen Typen der legitimen Herrschaft*, in: ders., *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, hg. von Johannes Winkelmann, 6. Aufl., Tübingen 1985, 476.
- 18 Vgl. terminologisch dazu Martina Löw, *Raumsoziologie*, Frankfurt/Main 2001, 177.

- 19 Siegfried Kracauer, *Der Detektiv-Roman. Ein philosophischer Traktat*, Frankfurt/Main 1979, 27.
- 20 Vgl. Löw, *Raumsoziologie*, 228f.
- 21 Vgl. dazu Certeau, *Kunst des Handelns*, 220f. Certeau unterscheidet hierbei zwischen zwei unterschiedlichen Typen von Raumbeschreibungen, der eher subjektiv orientierten »Wegstrecke« und der objektiven »Karte«. Die Übersetzung »Wegstrecke« für im Original »tour« übernehme ich aus Michel de Certeau, *Praktiken im Raum*, in: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/Main 2006, 347. Die Herausgeber Dünne und Günzel korrigieren hier Ronald Voulliés Übersetzung von »tour« als »Weg« nachvollziehbar mit »Wegstrecke«. Dass es sich hierbei um alltagssprachlich ermittelte Typen handelt, braucht uns nicht zu stören: Als Möglichkeiten der Raumbeschreibung sind sie auch für literarische Texte grundlegend, können sie hier auch ausdifferenziert und ergänzt werden – hierfür sind auch Lotmans Thematisierungen künstlerischer Sprache etwa als Mittel »sekundäre[r] modellbildende[r] System[e] [der Kunst; S.L.]« aufschlussreich (Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, 22). Für den Zweck meiner Analyse sind die beiden Typen deshalb geeignet, weil sie sich als darstellerische Parallele zu den Termini »Strategien« und »Taktiken« bzw. zum absolutistisch oder relativistisch konzipierten Raum erweisen, indem sie implizit schon die panoptische Praktik abbilden, die ich weiter unten behandeln werde; mit der Alternative von »Karte« und »Wegstrecke« stellt sich nämlich zugleich die Alternative von a) Sehen als »Erkennen einer Ordnung der Orte« und b) Gehen als »raumbildende Handlung« ein (Certeau, *Kunst des Handelns*, 221).
- 22 Siegfried Kracauer, *Über Arbeitsnachweise. Konstruktion eines Raumes*, in: *Text und Kritik*, 68 (1980), 12.
- 23 Certeau, *Kunst des Handelns*, 85.
- 24 Vgl. Tamara S. Evans, *Robert Walsers Moderne*, Bern–Stuttgart 1989, 104, sowie Marian Holona, *Arbeit - Mediocritas - Müßiggang. Zur Sozialethik in Robert Walsers Kleinprosa*, Warschau 1980, 40–43; bedenklicherweise wird Helbling bei Holona über die Textgrenzen von *Helbling, Helblings Geschichte* und *Ein Vormittag* hinweg als identischer Untersuchungsgegenstand verstanden – so werden hier die figuren- und handlungsdeterminierenden Textstrukturen, z.B. der Raum, zugunsten einer psychologisierenden Deutung symptomatisch ausgeklammert.
- 25 Certeau, *Kunst des Handelns*, 88.
- 26 Prägnant beschreibt Max Horkheimer die funktionale/subjektivistische Rationalität als eine Degeneration objektiver, unabhängiger und kritischer Vernunftwerte, er hält fest: »Nach solchen [subjektivistischen; S.L.] Theorien dient das Denken jedem partikularen Bestreben, sei es nun gut oder schlecht. Es ist ein Werkzeug für alle Unternehmen der Gesellschaft, aber es darf nicht versuchen, die Strukturen des gesellschaftlichen und individuellen Lebens zu bestimmen, die von anderen Kräften bestimmt werden sollen« (Max Horkheimer, *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft*, übersetzt von Alfred Schmidt, Frankfurt/Main 2007, 22).
- 27 Kracauer, *Der Detektiv-Roman*, 26.
- 28 Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, 336.
- 29 Vgl. ebd., 338 und 340.
- 30 Vgl. hierzu auch Löw, *Raumsoziologie*, 166.
- 31 Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt/Main 1994, 259.
- 32 Certeau, *Kunst des Handelns*, 227.
- 33 Übrigens lässt sich der Name mit einem anderen Raum, den Bergen, die ja »so

- ziemlich sicher das Schönste auf der Welt« seien (RW 114) und mit dem Büroraum kontrastiert werden, in Verbindung bringen. Denn der Senn als Berufsbezeichnung ist bekanntlich ein Almhirt.
- 34 Vgl. zur Semipermeabilität Karin Wenz, *Linguistik/Semiotik*, in: *Raumwissenschaften*, hg. von Stephan Günzel, Frankfurt/Main 2009, 220.
- 35 Vgl. Certeau, *Kunst des Handelns*, 87f. Später wird z.B. ein Konflikt zwischen Helbling und Hasler als angenehme Abwechslung empfunden und signifikanterweise als »immer wieder von neuem erwünschte Luftveränderung« bezeichnet (RW 120).
- 36 Für die Dichotomie zwischen bürgerlichem Berufsethos und dem Genuss sei hier beispielhaft auf Max Webers *Protestantische Ethik* verwiesen, wo er vor allem im zweiten Kapitel des zweiten Teils, *Askese und kapitalistischer Geist*, den »modernen kapitalistischen Geistll, und nicht nur [diesen], sondern [diel] moderne Kultur: die rationale Lebensführung auf Grundlage der *Berufsidee*« als »aus dem Geist der *christlichen Askese*« geboren historisch herleitet und auf diesem Wege mehrfach das auch seinerzeit kontrastive Verhältnis zwischen Genuss und Arbeitsverhalten nachvollzieht (Max Weber, *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, in: ders., *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, Bd. 1, 9. Aufl., Tübingen 1988, 202).
- 37 Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, 342.
- 38 Hallet, Neumann, *Raum und Bewegung in der Literatur*, 26.
- 39 Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, 339.
- 40 Robert Walser, *Das Büebli*, in: ders., *Aufsätze (= Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, Bd. 3), Zürich und Frankfurt/Main 1985, 126.
- 41 Certeau, *Kunst des Handelns*, 235.
- 42 Vgl. ebd., 89.
- 43 Die Markierung auf der Textoberfläche bleibt übrigens noch dann aufmerksamkeitslenkend, wenn es sich bei den Anführungszeichen lediglich um die Signalisierung direkter Redewiedergabe der Bruchstücke »hinaus« sowie »er« im Kontext der indirekt wiedergegebenen Benachrichtigung handeln sollte, dass »Einer [...] ›hinaus‹ lgehtl, um zu sehen, was ›er mache« (RW 118), wobei die Verben ›hinausgehen‹ und ›machen‹ einerseits indikativisch und andererseits konjunktivisch vorliegen, sodass eine doppelte Lesart bewusst erhalten bleibt.
- 44 Siegfried Kracauers *Die Angestellten* verdeutlicht die auch bei Walser angelegte; zeitgenössische Behauptung von Distinktion zwischen dem (Bank)Angestellten und dem Arbeiter: »Alle diese Gegensätze [zwischen Bankangestellten und den übrigen Angestellten; S.L.] schrumpfen im Vergleich mit dem zwischen Arbeitern und Angestellten zu Nuancen zusammen. Er wird als Klassengegensatz empfunden [...] Nicht nur die Angestellten [...] halten an ihm fest, sondern erst recht die Arbeiter [...]« (Siegfried Kracauer, *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*, Frankfurt/Main 1971, 84). Helblings und Senns Fremdheit innerhalb des Bankinstituts wird durch diese Parallelisierung also auch soziologisch prägnant charakterisiert. Die Verbindung zum Proletarischen lässt sich übrigens auch in Walsers *Poetenleben* nachweisen, wo der Poet ein proletarischer Poet ist, der, wie der Lebens-Lauf zeigt, auch dort zwei Räumen angehört. Demgemäß eignet sich auch *Poetenleben*, um die raumtheoretische Sensibilität von Walsers Werk herauszuarbeiten.
- 45 Vgl. Foucault, *Überwachen und Strafen*, 39.
- 46 Unabhängig von der figurenunabhängigen Struktur des Systems gibt es ja in jedem Fall noch den »Herrn Direktor« (RW 120), der hierarchisch noch über Hasler steht.
- 47 Vgl. hierzu Greven, *Existenz, Welt und reines Sein im Werk Robert Walsers*, 69.

- 48 Ebd., 64f. Was in *Ein Vormittag* wortwörtlich zum Ausdruck kommt, ist, wie Greven festgestellt hat, bei Walser eine grundlegende Tendenz, die »unnatürliche« Lebensweise« der modernen Arbeitswelt, die offenbar »jede unmittelbare Beziehung zwischen der Tätigkeit und der individuellen Existenz [...] versagt«, darzustellen.

Wolfram Malte Fues

Ergangene Gedanken

Der Flaneur des »Passagen-Werks«

GEDACHT ist alles. Es kommt darauf an bei diesen vielen kleinen Gedanken Station zu machen. In einem Gedanken übernachten. Habe ich in ihm genächtigt, so weiß <ich> etwas von ihm, von dem dem Erbauer nichts ahnte.

Walter Benjamin, *GS*, Bd. VI, 200¹

Stellen wir uns vor: Jemand geht eine Straße entlang. Zügig, aber nicht hastig, aufmerksam, aber nicht lauernd oder wie gejagt. Er blickt nach den Fenstern und Hauseingängen, in die Vorgärten und Hinterhöfe, seine Augen sind ununterbrochen in Bewegung, gleiten über die Dinge, erfassen sie, prüfen sie, schätzen sie ab, gleiten weiter. Er scheint auf dem Weg zu Etwas zu sein, das in und an allem steckt, was er zu sehen bekommt, aber nur teilweise, unvollkommen, vorläufig. Kann sein, es findet sich am Ende der Straße. Kann sein, die Biegung, die sie dort unten einschlägt, verbirgt es. Kann aber auch sein, dass der, der sie durchquert, selbst nicht genau weiß, wo und was es ist, aber die Gewissheit hat, dass er es auf seinem Weg finden wird.

In seinem Schatten geht jemand, der nur sein Schatten wäre, verlasse er ihn nicht immer wieder für Augenblicke. Aus nicht einzusehender Ursache tritt er plötzlich beiseite, bleibt stehen, vertieft sich, verträumt sich, ohne dass jemand, der ihm über die Schulter sähe, zu sagen wüsste, was Besonderes oder gar Einmaliges gerade hier vorläge. Bevor jedoch der Schatten dessen, in dessen Schatten er geht, verschwindet, kehrt er sich ab und schließt auf. Er bleibt in Kontakt.

Dieser Jemand, dem man in unseren Straßen so oft begegnet, dass er gar nicht mehr auffällt, hat einen Vorgänger im späten 18. Jahrhundert. »Die Vernunft erlaubt mir, befiehlt mir sogar, einer Neigung zu frönen, die mir zusagt und die ich mir leisten kann. Doch sie erklärt mir nicht, weshalb gerade diese Neigung mir zusagt«, schreibt Jean-Jacques Rousseau in seinen 1776 begonnenen und 1782 posthum erschienenen *Träumereien eines einsamen Spaziergängers*, als er sich entschließt, die Botanik zum Inbegriff seiner Spaziergänge zu machen.² Die Vernunft, die ihn dazu bestimmt, gibt sich zielführend, aber nicht zielerklärend. Sie schreibt ihrem Subjekt die Bestimmtheit vor, die es sich leisten kann, weil es sie ihrer Meinung nach zu leisten vermag, aber sie kümmert sich nicht darum,

ob und wie dieses Subjekt sich deren Angemessenheit oder gar Notwendigkeit zu erklären weiß. Eben damit jedoch lenkt diese Vernunft die Aufmerksamkeit ihres Subjekts zu den Bestimmungen hin, die jene Bestimmtheit ermöglicht und erfordert: »Bisher hatte ich das Schauspiel der Natur fast immer nur als ganzes betrachtet; nun nahm ich es zum erstenmal mehr im Einzelnen wahr [...] Meine Augen wanderten ohne Unterlaß von einem zum anderen.«³ Diese Wanderungen lösen sich jedoch nie von der Hauptstraße, die auf ihre Abzweigungen hinweist und sie empfiehlt; jede führt zu ihr zurück und trägt so dazu bei, ihren Verlauf noch reicher und bedeutender zu machen: »Ich fühle unaussprechliche Verzückungen und Ekstasen, sobald ich gewissermaßen eins werde mit der gesamten Natur und aufgehe im großen Weltsystem, das alle Wesen verbindet.«⁴ Der Weg des Spaziergängers führt von etwas zu etwas über jedes Etwas hinaus in jene allgemeine Bestimmtheit zurück, an der alle Bestimmungen so aufgehoben sind, dass sie im Zeichen dieser Allgemeinheit mit ihm über sich hinausweisen.

Der einsame Spaziergänger in den Vororten und Vorgärten von Paris geht in der Spur jenes Prozesses, durch den das Subjekt der Aufklärung die Prozeduren seiner Selbst-Modernisierung entfaltet und vollzieht: in der Spur der Fortschritts-Geschichte, die für es, so Reinhart Koselleck, zum »Zentralbegriff der Weltdeutung« wird. Auf diesem Weg nimmt alle Erfahrung, die jemand mit den Objekten seiner Wahrnehmung macht, die Bestimmung eines Etwas an, dessen Gegenständlichkeit sich vergegenwärtigt, indem sie ihre zukünftige Möglichkeit und darin sich selbst als vergehende Wirklichkeit anzeigt. Diese Möglichkeit gilt ohne jede weitere Vermittlung und Erörterung als Merkmal anderer, neuer Wirklichkeit. Sie schwingt in der reinen Unruhe eines Begreifens, das jedes Etwas auf Andersheit unmittelbar bezieht, ohne zu bestimmen, welche der sich darin abzeichnenden anderen Konturen des Etwas sie begünstigte oder bei welchen sie sich allenfalls beruhigte. »Die Begriffswelt wird verzeitlicht.«⁵ Diese Verzeitlichung erscheint an den Gegenständen der Erfahrungswelt zunächst als leere Zeit. Ihr Verlauf weist in viele Richtungen und damit in keine, Fortschreiten gewährleistet, aber damit noch keinen Fortschritt. Ihr Subjekt sucht dieser Leere zu entgehen, indem es rastlos von etwas zu etwas, von Gegenstand zu Gegenstand zieht, von jedem die Entscheidung erhoffend, die ihm der bloße Unterschied der Dinge versagt. Seine Augen wandern ohne Unterlass von einem zum anderen, immer einer Einsicht gewärtig, die es über den Plan, die Route, die Absicht solcher Wanderung aufklärte. Die Erfahrungswelt auf Identität, Differenz und Ähnlichkeit hin prüfend und ordnend, erzeugt das reflektierende Subjekt selbst, was es sucht. Der einsame Spaziergänger abstrahiert aus seinen Nachforschungen ein Weltsystem, das alle Wesen verbindet und dessen wesentliche Systematik sich allein seinem verständig fortschreitenden Begreifen verdankt. »Die Geschichte« wird aus den Geschichten singularisiert und als *ein* großer Prozess erkannt.«⁶ Die Phasen und Stationen dieses Prozesses entstammen einem Prinzip, das ihnen

unmittelbar zugrunde liegt und sich in ihnen ebenso spiegelt, wie es von ihnen her seine jeweils aktuelle Gestalt annimmt. Die leere Zeit des Fortschreitens verwandelt sich in die erfüllte des Fortschritts, die zwar von der Selbstprüfung der Reflexion immer wieder heimgesucht wird, aber es versteht, sich mit sich selbst stets neu auszugleichen. »Es wird also nicht nur der Wandel der Zeit erkannt, sondern es wird möglich, sich mit ihm zu identifizieren. Gegenläufiges lässt sich als (vorübergehender) Rückschlag dem Ganzen einverleiben.«⁷

Diese Selbstauffassung sich modernisierender Subjektivität hat ihren Preis. Die Objekte der Erfahrungswelt verringern sich zu Funktionen und Instrumenten solcher Modernisierung. Der in ihnen verborgene und auf seine Hebung wartende Schatz an Bestimmungen wird nur noch auf seine diesbezügliche Tauglichkeit hin angesehen und übersehen. Das auf seine Selbstoptimierung ausgehende Subjekt nimmt wohl, wie der einsame Spaziergänger vor Paris, die Erfahrungswelt »mehr im Einzelnen wahr«,⁸ aber diese Einzelheit steht im Dienst einer sie beherrschenden Allgemeinheit, die ihr mehr oder weniger Aufmerksamkeit schenkt, je nachdem, ob das Einzelne die Exposition jenes Allgemeinen fördert oder von ihr ablenkt. Der Gang des »Promeneurs« schärft den Blick des sich über sich aufklärenden Subjekts für die Besonderheit der Dinge, während er zugleich dessen Perspektiven auf das Gewahrwerden des Verkehrswerts einschränkt, den seine Wahrnehmung für die Bestimmung und Bestätigung der Wegrichtung liefert. »Außer meinen Gedanken ist an der Sache nichts; und meine Gedanken sind außer der Sache nichts.«⁹ So der Dialektiker, die vollendete Subjekt-Form des »Promeneurs«.

An dieser Einschränkung jedoch wird deutlich und sichtbar, was sie abspaltet und ausscheidet, was in den Gesichtswinkeln liegen bleibt, wenn sich die Wahrnehmung zur Wahrheit der Sinngewissheit verschmälert, weil »die Grenze als in sich reflektierte Negation des Etwas die Momente des Etwas und des Anderen in ihr *ideell* enthält, und diese als unterschiedene Momente zugleich in der Sphäre des Daseins als *reell, qualitativ unterschieden* gesetzt sind.«¹⁰ Mit der Wende zum 19. Jahrhundert löst sich aus dem Schatten des »Promeneurs« eine ihm verwandte Figur, die den gleichen Weg anders und mit anderer Wahrnehmung geht:

Der »Flaneur«. – »Er steht vor Notre Dame de Lorette und seine Sohlen erinnern: hier ist die Stelle, wo man ehemals das Zusatzpferd – das *cheval de renfort* – vor den Omnibus schirrte, der die rue des Martyrs nach Montmartre hinaufstieg. Noch oft gäbe er all sein Wissen um das Domizil von Balzac oder von Gavarni, um den Ort eines Überfalls und selbst einer Barrikade für die Witterung einer Schwelle oder das Tastbewußtsein eine Fliese dahin, wie der erstbeste Haushund es mit davonträgt.«¹¹

Der Flaneur, wie Benjamin ihn im *Passagen-Werk* beschreibt und begreift, erschließt sich den Erfahrungsraum Paris anders als der Promeneur, wie wir

ihn oben gekennzeichnet haben. Auch er weiß um die Verzeitigung der Dinge, die diesen Raum ausmachen und sich darin zu bejahenden oder verneinenden Zeichen der Fortschrittsgeschichte bestimmen lassen, aber seine Schritte zieht an, was, hinter den Zeichen liegend, allein die Dinge angeht und mit dem, was sie beweisen, nicht einig wird – die Schwelle zum Haus Balzaes oder Gavarnis, die Fliese, die vielleicht vom Flur auf die Barrikade und von ihr auf den Gehsteig gekommen ist. Während der Promeneur die Dinge der Erfahrungswelt auf das hin betrachtet und prüft, was sie in Identität, Differenz, Ähnlichkeit zu seinem zielbewussten Fortschritt beizutragen vermögen, reflektiert sie der Flaneur – reflektiert er? Nein. Er nimmt seine Umgebung mit einem anderen, früheren Sinn wahr, dem »Tastbewußtsein«, dem Ursprung prädizierungsmächtiger Subjektivität: »Dieser Sinn ist [...] der einzige von unmittelbarer äußerer Wahrnehmung; eben darum auch der wichtigste und am sichersten belehrende [...]«¹² Wer berührt, anfühlt, hat das plötzliche Erlebnis von Etwas als einem unmittelbar Anderen, dessen Empfindung ihn von seinem Selbstgefühl rein unterscheidet. Diesen Unterschied kann er nicht aufheben; will er sich mit ihm vermitteln, muss er einen anderen Sinn heranziehen, den Gesichtssinn etwa, der es vermag, die Vielfalt des Erfahrbaren nicht nur nacheinander, sondern miteinander vorzustellen und es so der Einsicht ordnender Reflexion zu unterbreiten. Darin jedoch löst sich die einfache Sicherheit der Berührung in das geschäftige Hin und Her der Einsicht auf, und die Gewissheit des Gegenstandes geht von ihm selbst auf das Bewusstsein des Subjekts über, das sich ihn als seine Welt prädiert und präpariert. Was vom Tastsinn gilt, gilt auch vom Geruchssinn: »Wer zeigt mit Fingern auf einen Geruch?«, fragt das XVI. Sonett aus dem Ersten Teil von Rainer Maria Rilkes *Sonetten an Orpheus*, das, einer Anmerkung des Dichters zufolge, an einen Hund gerichtet ist.¹³

Bewusstsein ist immer Wissen von Etwas, subjektiv bestimmte Objektivität, den methodischen Regeln verständiger Reflexion folgend. Widerspricht Benjamins Begriff des »Tastbewußtseins« sich deshalb nicht selbst? Das »gefühlte Wissen«¹⁴ des Flaneurs fällt nicht unter die Regeln des reflektierenden Bewusstseins, aber es muss darum nicht aufhören, Wissen von Etwas zu sein: »Begreifen heißt mit den Gedanken umarmen; um aber etwas zu wissen, genügt es, mit dem Gedanken zu berühren.«¹⁵ Benjamin nimmt sich dementsprechend vor, »die Erscheinungen der Superposition, der Überdeckung, die beim Haschisch auftreten, unter dem Begriffe der Ähnlichkeit zu fassen. Wenn wir sagen, ein Gesicht sei dem anderen ähnlich, so heißt das, gewisse Züge dieses zweiten Gesichts erscheinen uns in dem ersten, ohne daß das erste aufhört zu sein, was es war. Die Möglichkeiten derart in Erscheinung zu treten sind aber keinem Kriterium unterworfen und daher unbegrenzt. Die Kategorie der Ähnlichkeit, die für das wache Bewußtsein nur eine sehr eingeschränkte Bedeutung hat, bekommt in der Welt des Haschisch eine uneingeschränkte.«¹⁶

Die Kategorie der Ähnlichkeit hat für das logisch methodisch vorgehende Bewusstsein eine ganz andere Bedeutung. Es vergleicht das erste Gesicht mit dem zweiten auf Identität und Differenz hin, stellt fest, dass sie teils identisch, teils different sind, und fasst diesen Befund in einem dritten Gesicht zusammen, in dem das erste und das zweite aufgehoben und verschwunden sind. Die Ähnlichkeit hingegen, die Benjamin dem Traumbewusstsein des Haschischrauchers zuschreibt, beruht nicht auf Vergleichung, sondern auf Überblendung, in der das zweite Gesicht das erste so unterfängt, dass beide unmittelbar an- und ineinander scheinen, ohne dass eine Reflexion, eine Vermittlung an ihnen hervorträte, die sie zu ihren vergangenen Momenten herabsetzte.

»Die Suche nach den verlorenen Zügen Anns in der Menschenmenge Londons [...] fand in eigentlichem Sinne jahrelang in meinen Träumen statt. Die allgemeine Idee des Suchens und Nachspürens wiederholte sich in vielen Formen. Die Person, ihre gesellschaftliche Stellung, ihr Alter, die äußere Szene – alles veränderte sich ständig; doch die Hauptlinien blieben immer mehr oder weniger deutlich erkennbar.«¹⁷

Wer berührt, anföhlt, sagten wir, hat das plötzliche Erlebnis von Etwas als einem Anderen, dessen Empfindung ihn von seinem Selbstgefühl rein unterscheidet. Das Bewusstsein dieser Erfahrung sucht sie mit ihrem Subjekt zu vermitteln, weiß dafür aber, da sie auf unmittelbar reiner Unterscheidung beruht, kein anderes Mittel als eben diese rein unterscheidende Unmittelbarkeit, so dass sie sich in ihrer Vermittlung unmittelbar verdoppelt, ihre Momente in ebenso gleicher wie gleich gegenwärtiger Berührung haltend. Der Opiumesser De Quincey findet in seinen Träumen die Gesichtszüge seiner verlorenen Liebe überall in der Großstadt wieder, indem er sie von dem einen Fund sogleich an den anderen verliert. Finden und Verlieren locken einander in einer einfach unendlichen Analogie hervor, deren Subjekt sich in seine rein objektive Bestimmung ebenso unmittelbar erinnert fühlt, wie es aus ihrem Innesein in die nächste gezogen wird; so, erläutert De Quincey, wie sich »auf einem Gobelin mein ganzes bisheriges Leben ausbreitete – nicht wie in einer Erinnerung an Vergangenes, sondern als etwas Gegenwärtiges.«¹⁸ In solchem »anamnestischem Rausch«¹⁹ ist der Flaneur in der Großstadt, der »Realisierung des alten Menschheitstraumes vom Labyrinth«,²⁰ unterwegs, durch seine »leibhafte Präsenz«²¹ das Begehren der Vernunft nach einem anderen als einem bloß diskursiven Verstand verfolgend und erfüllend.²² Dialektik im Stillstand nennt Benjamin diese im einen Atem einfacher Zeit sich entfaltende Präsenz, und das, was sie herstellt, ein dialektisches Bild.

Dialektik? Wo und wie? Im Stillstand? Wohin? Ins Bild? Sind wir nicht eben in der Gestalt des rast- und ruhelosen ›Promeneurs‹ an sich vollendeter dialektischer Subjektivität begegnet? Haben wir nicht gesehen, wie sich der ›Flaneur‹ zum Gegenbild des ›Promeneurs‹ entwickelt? Wie soll die rein absolute Bewegung

der Dialektik²³ sich still stellen, ohne sich an den und im Stillstand zu verlieren? Wie soll sich der Stillstand ins Bild setzen und darin das dialektische Vermögen bewahren, ohne das Bild von seinem Anfang an zu beschädigen oder gar zu zerstören? Wir werden nach dem Takt und dem Rhythmus, nach der Melodie in der Gangart des »Promeneurs« fragen müssen, um die Frage nach der in den Gängen des »Flaneurs« sich abwandelnden Dialektik zu beantworten.²⁴ Dazu müssen wir uns zunächst Ausgangspunkt und Bedingung unseres Fragens klar machen.²⁵

Dialektik im Gang, Dialektik im Stillstand. – Im Januar 1930 schreibt Benjamin an Gershom Scholem: »Je vois que pour aboutir, pour donner un échafaudage ferme a tout ce travail, il ne me faudra pas moins qu'une étude aussi bien de certains aspect de Hegel que de certains parties du »Kapital.«²⁶ Welche Aspekte der Hegel'schen Philosophie können zum Gerüst der *Passagen*-Arbeit erfolgversprechend beitragen? In der 1939 erschienenen Anthologie *Allemands de quatre-vingt-neuf* zitiert Benjamin zuerst Hegels Brief an Schelling vom 16. April 1795, der die Philosophen in die Nähe der Revolutionäre rückt,²⁷ und setzt hinzu: »On le sait, cette tendance révolutionnaire ne se manifeste plus dans le contenu de la philosophie hégélienne. Mais elle n'en demeure que plus profondément ancrée dans sa méthode.«²⁸ Und was für ein Textbeispiel gibt er, um diese tiefe Verankerung revolutionärer Tendenz in der Methode des Hegel'schen Denkens zu belegen? Jenen Abschnitt aus »Die Aufklärung und die Revolution« der *Philosophie der Geschichte*, in dem Hegel festhält, dass nun »der Mensch sich auf den Kopf, d.i. auf den Gedanken stellt und die Wirklichkeit nach diesem erbaut«. Hegel (und mit ihm Benjamin) schließt: »Ein Enthusiasmus des Geistes hat die Welt durchschauert, als sei es zur wirklichen Versöhnung des Göttlichen mit der Welt nun erst gekommen.«²⁹ Wo aber wird in Hegels Philosophie die Wirklichkeit folgerichtiger und einschließlicher auf den Kopf gestellt, wo werden das Göttliche und die Welt, die Idee und das Sein, eindeutiger, um nicht zu sagen: alleindeutiger versöhnt als in der *Wissenschaft der Logik*?

»Methode dieser Arbeit: literarische Montage. Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen.«³⁰ Nur? Wer mit etwas auf etwas zeigt, mag die Werkzeuge seines Zeigens von überall her noch so vielfarbig und -förmig entlehnen, immer wird er sich als methodisches Subjekt seines Zeigens und das, worauf er zeigt, mit ins Spiel bringen, ohne dass er es in reinem Zeigen aufzulösen vermöchte. Im Gegenteil: Wo das Zeigen sich bemüht, beide unsichtbar zu machen, gibt es ihnen durch dieses Bemühen die Umrisse einer Kontur, die es aufzusuchen lehrt. Das Theorie-Ich des *Passagen-Werks* trägt überall nur Resultate vor, Sentenzen, Schluss-Sätze, an denen überall der Weg fehlt, der zu ihnen geführt hat. Seine Methode ist das Verschweigen, das Auslassen der Methode – und eben darauf zeigt die Montage. Folglich verlangt sie, das Verschwiegene auszusprechen, das

Ausgelassene einzufügen und so die Architektonik des Ganzen herzustellen, nach der sein Aufriss verlangt.

Insofern über das gesamte *Passagen-Werk* ungleichmäßig ausgesäte Sentential-Kerne den Echoraum selber entfalten und anlegen, in dem ihre sie vermittelnde Aufhebung in das von ihnen insinuierte Ganze statthaben und sie als deren Grundsätze erweisen kann, rufen sie ihre Zeit dazu auf, sich in die von ihnen geforderten Gedanken zu fassen, um sich selbst in den Gedanken dieser Zeit zu bestimmen und darzustellen. Jeder bildet also einen »Zeitkern, welcher im Erkannten und Erkennenden zugleich steckt«,³¹ während das Zusammenspiel aller zwischen ihrer Zeit und ihrer Zeitigung jenen Begriff der Modernisierung ergibt, um den das *Passagen-Werk* sich bemüht. Einen Begriff besonderer Art: »Begriffe lassen sich überhaupt nicht denken, nur Urteile.«³² Der Begriff, wie Benjamin ihn versteht (darüber wird noch zu reden sein), kondensiert sich zu einer Dichte, an der das Denken keinen Riss, keine Spalte, keine Nische zum konkretisierenden Eingriff mehr findet. Es kann sich in ihr nur noch spiegeln und sie in sich widerspiegelnd wiederholen. Dieser Stillstand der Dialektik (auch von ihm wird noch die Rede sein müssen) verwandelt die Konkretisierung des Begriffs in die Konstellierung des dialektischen Bildes (wir werden es noch genauer anzusehen haben), das die Reflexion nur einzusehen, aber nicht zu entwickeln vermag. Mit dieser Auffassung des *Passagen-Werks* als eines sich fortwährend bildenden dialektischen Bildes darf sich wissenschaftliche Reflexion jedoch nicht zufrieden geben. Sie muss, was ihr widerfährt, zu ihrer eigenen Erfahrung machen, den Begriff, ihn aufbrechend, beurteilen, das Denkbild, das ihr das *Passagen-Werk* anbietet,³³ in ein zur Um- und Neubildung herausforderndes Denkgebilde auflösen.³⁴ Somit also zurück zur Frage nach der Dialektik.

»In ihrer Wahrheit ist die Vernunft Geist [...] Er ist das Negative, dasjenige, welches die Qualität sowohl der dialektischen Vernunft als des Verstandes ausmacht; – er negiert das Einfache, so setzt er den bestimmten Unterschied des Verstandes; er löst ihn ebenso sehr auf, so ist er dialektisch. Er hält sich aber nicht im Nichts dieses Resultates, sondern ist darin ebenso positiv und hat so das erste Einfache damit hergestellt, aber als Allgemeines, das in sich konkret ist; unter dieses wird nicht ein gegebenes Besonderes subsumiert, sondern in jenem Bestimmen und in der Auflösung desselben hat sich das Besondere schon mit bestimmt.«³⁵

Alle Bewegungen des ›Promeneurs‹ sind in »diese geistige Bewegung«³⁶ aufgehoben. Während seine Augen ohne Unterlass von einem Gegenstand zum anderen wandern, ist diese Wanderung mitsamt ihren Bestimmungspunkten bereits in sein Einswerden mit dem großen Weltsystem, das alle Wesen verbindet, eingebettet, aus dessen Einfachheit sie sich in ihrer Vielheit entwickeln, indem sie deren Bestimmtheit ebenso sehr erfüllen wie vertreten. Ekstase und Analyse konkretisieren miteinander als »verständige Vernunft oder vernünftiger

Verstand«³⁷ die Einheit dialektischer Erkenntnis. »Nur in seinem Begriffe hat etwas Wirklichkeit; insofern es von seinem Begriffe verschieden ist, hört es auf, wirklich zu sein, und ist ein Nichtiges.«³⁸ Geht also der ›Flaneur‹ auf nichts als Nichtigkeiten aus? Oder wittert er das Nichtige, das ihn anzieht, in der »geistigen Bewegung« des ›Promeneurs‹ als jenes ihrer Momente, das sie vor sich selbst verdeckt?

Die wahre Bewegung des Geistes, des (sich) erkennenden Denkens, geht durch eine doppelte, sich verdoppelnde Negation. Zuerst verneint sie das einfache Da-Sein in sein Nicht-Da-Sein als ein Nicht-Dies-Sein, indem sie seine schlichte Unmittelbarkeit aufsprengt und sie in ihre wesentlichen Bestimmungen urteilt und auseinandersetzt. Dann verneint sie diese Verneinung selbst – und müsste sich nun als Verneinung, die sie selber ist, mit dem Verneinten in ein und dasselbe Nichts auflösen, in das Resultat derjenigen Nichtigkeit, die das Denken, das sich zu begreifen versucht, hervorbringt und in die es verscheidet. An dieser Stelle wird der (de)monstrierende Fortgang der *Wissenschaft der Logik* zur inständigen Beschwörung. So ist es nicht; so kann es, soll es nicht sein. Die (sich) bestimmende Negation soll an sich selbst nur ihre Unmittelbarkeit negieren, das bloße Für-sich-Sein des Setzens, aus dem die objektiven und damit wesentlichen Bestimmungen einfachen Daseins hervorgehen. Sie soll diese Unmittelbarkeit aufheben und sie so in jenes An-und-für-sich-Sein des Setzens verwandeln, in dem es sich, seiner selbst gewiss, als Setzen des Setzens mit sich vermittelt und sich so als Mitte schlechthin weiß, als allgemeine, sich in und mit dem Besonderen konkretisierende Vermittlung, als ebenso einfaches wie vollkommenes Dasein – als Begriff. In diesem inständigen Moment, dem die *Wissenschaft der Logik* immer wieder begegnet und den sie immer wieder übergeht, hält das Denken den Atem an, kommt die Dialektik zum Stillstand. Das (sich) erkennende, begreifende Denken fußt auf der Grenze, die die Extreme des Sich-Auflösens und des Sich-Entfaltens ideell enthält und sie zugleich in der Sphäre der Logik als reell, qualitativ verschieden bestimmt: das erstere als untergehend und das letztere als sich bewährend.³⁹ Auf dieser Grenze, diesem inständigen Moment beharrt der ›Flaneur‹, wenn er den »erstbesten Haushund« um die »Witterung einer Schwelle oder das Tastbewußtsein einer Fliese«⁴⁰ beneidet. Er scheint die Spur dieses Momentes überall in den Steinen zu finden. Weshalb? »Der Stein, das Metall ist nicht über seine Schranke hinaus, darum weil sie für ihn nicht Schranke ist«,⁴¹ weil er in seiner einfach lückenlosen Stofflichkeit das Positive verkörpert, das noch nicht ebenso sehr negativ und damit Schranke, Grenze, Auf-sich-Beharren wie Über-sich-Hinausgehen geworden ist. Während der ›Promeneur‹ nun diesen Schritt vom Positiven zum Negativen und zurück, zur Negation der Negation selbstverständlich tut,⁴² mit der Erfahrung seiner Gegenstände über sie hinausgeht, beharrt der ›Flaneur‹ auf jenem ›Noch nicht‹, in dem das (sich) erkennende Denken, wie gesagt, den Atem anhält.

Nicht dass er »die ungeheure Macht des Negativen«⁴³ gering schätzte oder gar leugnete; nicht dass er nicht wüsste, auch das Denken müsse wieder Atem holen. Aber er sucht jene Atemlosigkeit als Grund und Bedingung, als Ursprung dieses Atemholens aufzufassen, um eine Form dialektischen Denkens zu erreichen, in der das Positive nicht ebenso sehr negativ, sondern wie das Positive negativ und wie das Negative positiv ist. Unmittelbarkeit und Vermittlung gehen also nicht auseinander, sondern ineinander hervor, wie es, unserer obigen Überlegung zufolge, gemäß dem *Passagen-Werk* der Traumzustand des Haschisch- wie des anamnestischen Rausches erweist. Wie jedoch produziert⁴⁴ diese Dialektik im Stillstand das dialektische Bild, wie entsteht es aus jenem Ineinander? Wie und worauf zeigt der ›Flaneur?‹

Dialektik, bildgänglich. – Der ›Flaneur‹ des *Passagen-Werks* ist, nehmen wir an, Subjekt der Dialektik im Stillstand und Maler des dialektischen Bildes. Der Wegweiser, demgemäß er auf Erfahrung der Dinge und Menschen ausgeht, steht im Tastsinn.⁴⁵ Während der Schlittenfahrt durch das winterliche Moskau ›thront der Fahrgast nicht, sieht nicht höher hinaus als alle anderen und streift mit seinem Ärmel die Passanten [...] Dies ist für den Tastsinn eine unvergleichliche Erfahrung. Wo Europäer in geschwinder Fahrt Überlegenheit, Herrschaft über die Menge genießen, ist der Moskowiter im kleinen Schlitten dicht unter Menschen und Dinge gemischt.«⁴⁶

Wer im zweistöckigen Omnibus durch eine europäische Großstadt fährt,⁴⁷ kann als souveräner ›Promeneur‹ seine Augen ohne Unterlass zwischen Dingen und Menschen hin und her wandern lassen, ohne das große Weltsystem im Labyrinth dieser Stadt aus dem Blick zu verlieren. Wer hingegen – stellen wir uns vor: Jemand fährt im kleinen, niedrigen Schlitten eine winterliche Straße entlang, dicht gedrängt voll Menschen, die mit Dingen überhäuft sind. Schnee fällt. Ein stürmischer Wind weht, der dem Passagier die kalten Flocken so heftig in die Augen treibt, dass er sie schließen muss. Während dieser Fahrt erfährt er, mit dem Ärmel, dem Handrücken, der Stirn, der Schläfe »mehr objektiv als subjektiv«,⁴⁸ Menschen und Dinge in unmittelbarem Anderssein, in derselben einfachen Positivität, die alles als reiner Stoff Wahrgenommene der Wahrnehmung bietet und in der jede Spur, jede Erinnerung von Negativität fehlt. Dieses Positive wird nun im Fortgang der Erfahrung nicht ebenso sehr negativ, sondern seine Positivität reißt ab, um einer unmittelbaren Negativität Platz zu machen, in deren einfacher Bestimmtheit jede Spur von, jede Erinnerung an Positivität fehlt. Alle Berührung, die der Schlitten-Passagier erlebt, beginnt und beeindruckt so neu, als wäre sie die unbedingt erste, denn zwischen ihr und der ihr vorhergehenden liegt ein Nichts, dessen Leere noch das Dasein dieses Nichts bis in die schmerzenden Fingerspitzen des Berührenden hinein verschlingt und zersetzt. Eben diesem Schmerz jedoch, dieser Selbst-Vernichtung

der Negativität, entspringt die Vermittlungsmacht, die jede Berührung ganz neu werden lässt und kraft der sie bestimmenden Unmittelbarkeit jene Neuheit erzeugt und verantwortet. Legt man diese durch ihr Zerspringen sich knüpfende Erfahrungskette aus der Horizontalen ins Vertikale um, legt sie fest, was dem »Flaneur« widerfährt, wenn er vor Notre Dame de Lorette steht.

Damit ist jedoch noch keine Dialektik im Stillstand erreicht und erwiesen; nur eine sich infinitesimal stillstellende, kristallisierende, worin der Strom des Übergehens und Übergegangen-Seins allmählich gefriert.

Wir haben die eigentümliche dialektische Erfahrung des »Flaneurs« bisher aus dem Tastsinn entwickelt; das *Passagen-Werk* entwickelt sie jedoch aus dem »Tastbewusstsein«, aus jenem Wissen, das objektiviert, indem es Dinge und Menschen berührt. Der Ärmel, der Handrücken, die Stirn, die Schläfe des Schlitten-Passagiers metaphorisieren und materialisieren tastende Gedanken. Was aber haben wir darin unter einem Gedanken zu verstehen? Menschen und Dinge als bestimmte Gegenstände zu denken ist Angelegenheit des Verstandes. Wie?

»Etwas hat eine Qualität und ist in ihr nicht nur bestimmt, sondern begrenzt; seine Qualität ist seine Grenze, mit welcher behaftet es zunächst affirmatives, ruhiges Dasein bleibt. Aber diese Negation entwickelt, so dass der Gegensatz seines Daseins und der Negation als ihm immanenter Grenze selbst das Insein des Etwas und dieses somit nur Werden an ihm selbst sei, macht seine Endlichkeit aus.«⁴⁹

Dieses Werden, diese Entwicklung gegenständlichen Daseins zu seinem Nichtsein bildet »die hartnäckigste Kategorie des Verstandes.«⁵⁰ Menschen und Dinge zu Gegenständen des Denkens nehmen heißt, mit ihrer Bestimmung ebenso sehr deren Nichtigkeit treffen. Solange dem Verstand diese widersprüchliche Bestimmtheit seines Bestimmens bloß widerfährt, »verharrt er in dieser Trauer der Endlichkeit.«⁵¹ Gelingt es ihm, die an ihm seiende Negation für sich werden zu lassen, sie zu setzen, statt sie bloß zu erfahren, so vermag er, ur-teilend, mit den Gedanken umarmend, vom Nichtsein des Bestimmten zu einem darin anders Bestimmten überzugehen, die Vergänglichkeit seiner Gegenstände in Übergänglichkeit zu verwandeln und ihre Endlichkeit aufzuschieben, wenn auch nicht zu entkräften. Das gelingt ihm, sobald er sich im Werden seiner Gegenstände wiedererkennt, Dasein und Nichtsein als seine bestimmenden Momente begreift und in ihrer Beziehung jene Grenze erblickt, in der das Negative und das Positive ineinander verschränkt und immer schon ineinander übergegangen sind. »Es kommt darauf an, ob in der Ansicht beim Sein der Endlichkeit beharrt wird [...], oder ob die Vergänglichkeit und das Vergehen vergeht.«⁵² Das Denken des Tastbewusstseins weiß nichts von jener Verschränkung und der Vergänglichkeit des Vergehens, die sie enthält. Dinge und Menschen berührend, bestimmt es sie zu ruhigem, affirmativem Dasein, das plötzlich abreißt und in ein Nichtsein fällt,

dem jede Erinnerung von Dasein fehlt. Aus eben dieser fehlenden Erinnerung jedoch entsteht vollkommen gleiches affirmatives Dasein vollständig neu und anders, kraft der Unmittelbarkeit einer sich in ihr leugnenden Vermittlung, die Vergänglichkeit ebenso uneingeschränkt gelten wie vergessen lässt. Affirmiertes Dasein wahrt seine ruhige Stofflichkeit, während es an anders affirmiertes ebenso gleichartig wie verschiedenförmig grenzt: Die Glieder der durch ihr Zerspringen sich knüpfenden Erfahrungskette, an der und an die der ›Flaneur‹ sich hält, erweisen sich als Bilder. »Mit anderen Worten: Bild ist Dialektik im Stillstand.«⁵³ Das geht aus unserer Analyse des Tast-Denkens bis jetzt nicht hervor. Sie zeigt nur, dass seine Dialektik in Bildern resultiert. Bilder, nicht ein Bild; Bilder überdies, deren Rahmen sie gegen andere Bilder ebenso abschließt, wie er sie zu diesen anderen verführt: »Dem Flaneur ›gibt es immer etwas zu sehen‹. Der Müßiggang hat die Anweisung auf unbegrenzte Dauer, die dem bloßen Sinnengenuß, von welcher Art er auch sei, grundsätzlich abgeht.« Benjamin setzt hinzu: »Ist es richtig, daß die ›schlechte Unendlichkeit‹, die im Müßiggang vorwaltet, als Signatur der bürgerlichen Gesellschaft bei Hegel vorkommt?«⁵⁴ Richtig ist gewiss, dass die Dialektik in den Müßiggängen des Flaneurs in der *Wissenschaft der Logik* als das »Schlecht-Unendliche« erscheint, als der schlicht endlose Fortschritt des Endlichen mit sich über sich hinaus: »Das Bild des Progresses ins Unendliche ist die gerade Linie an deren beiden Grenzen nur das Unendliche [...] immer nur ist, wo sie – und sie ist Dasein – nicht ist, und die zu diesem ihrem Nichtdasein, d.i. ins Unbestimmte hinausgeht; als wahrhafte Unendlichkeit, in sich zurückgebogen, wird deren Bild der Kreis, die sich erreicht habende Linie, die geschlossen und ganz gegenwärtig ist, ohne Anfangspunkt und Ende.«⁵⁵

Hegels Dialektik setzt die Wahrheit der Unendlichkeit ins Bild des Augenblicks, der Erfahrung des umsichtig einsehenden Bewusstseins; Benjamins Dialektik lässt sie durch den ›Flaneur‹ in einer zerspringenden Kette von Berührungen aufgehen, der Erfahrung eines vielörtig sich entfindenden Gewiss-Seins.⁵⁶

Dessen Erlebnisse⁵⁷ stürzen ihr Subjekt, den ›Flaneur‹, in den »anamnestischen Rausch«, dessen reine Form, wie wir gesehen haben, in der »Superposition« sich fort-und- fort-setzender Dialektik liegt.⁵⁸ Der Müßiggänger von Notre Dame de Lorette wie der Schlitten-Passagier im Schneetreiben machen die Erfahrung einander gleichartiger, aber darin vollkommen gegensätzlicher Erlebnisse, deren Gleichartigkeit geradezu in der Gegensätzlichkeit beruht, die sie ebenso rein voneinander trennt wie durch diese Trennung verbindet. Ihr Subjekt erschöpft also nicht nur seinen Gegenstand in einander detachierenden Bildern ruhig affirmativen Daseins, es erschöpft zugleich auch sich selbst in deren alleiniger Vergegenwärtigung.

Rausch - Reflexion. – »Vom Haschisch-Genuß [...] weiß man, daß die Schnelligkeit der geistigen Vorgänge ungeheuer ist. Offenbar bleibt uns der größte Teil davon

erspart, ohne bewußt zu werden. Es muß eine Menge Bewußtseins und Willens in jedem komplizierten organischen Wesen geben: unser oberstes Bewußtsein hält für gewöhnlich die anderen geschlossen.«⁵⁹ Der anamnestiche wie der Haschisch-Rausch entfesseln also nicht nur die Superposition, die Über-einander-Legung durch ihren Gegensatz gleicher, sich vergleichender Bilder, sondern zugleich die Juxtaposition, die Aus-einander-Legung ihres Subjekts in gleich gegensätzliche Subjektivitäten, die in den von ihnen erlebten Bildern gänzlich aufgehen. Die souveräne Präsenz⁶⁰ des Flaneurs droht sich in eine Momentaneität zu verflüchtigen, in der jede Schwelle, jede Fliese ihn so vollständig in Anspruch nimmt, dass er von ihr wie von sich bei ihr nichts mehr weiß, sobald er die nächste unter den Sohlen spürt. Er verschwindet aus dem Schatten des Promeneurs in die Erinnerung der Passagen und Plätze, Hausflure und Hinterhöfe, um aus ihr nicht mehr zurückzukehren. Er verliert den Kontakt und verliert damit sich selbst an eine Dialektik, die nicht stillsteht, sondern sich Absatz über Absatz fortbaut, ihr Subjekt so lange ans äußerste Ende ihrer Positivität projizierend, bis es im Dämmer der Gleichheit von Repetition und Innovation unterzugehen droht. Die Wahrheit der Geschichte, um die es dem Flaneur geht, läuft ihm nicht davon – aber sie verläuft sich mit ihm.

Was nun? Wie geht das *Passagen-Werk* mit diesem Verlust um, genauer: wie geht es gegen ihn vor?

»Jedes Jetzt ist das Jetzt einer bestimmten Erkennbarkeit. In ihm ist die Wahrheit mit Zeit bis zum Zerspringen geladen. (Dies Zerspringen, nichts anderes, ist der Tod der Intentio, der also mit der Geburt der echten historischen Zeit, der Zeit der Wahrheit, zusammenfällt.) Nicht so ist es, daß das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit anderen Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand.«⁶¹

Stellen wir ihn, den Flaneur, noch einmal vor Notre Dame de Lorette. »Seine Sohlen erinnern: Hier ist die Stelle, wo man ehemals das Zusatzpferd [...] vor den Omnibus schirrte, der die rue des Martyrs nach Montmartre hinaufstieg.«⁶² Die Erinnerung, die das »Tastbewußtsein« ihm schenkt, bringt ein gegenabgleichendes Bild hervor, schon schwer von dem nächsten Bild, gegen das es sich neigt, um den Erinnernden in diese Neigung hineinzuziehen. Da wetterleuchtet's über dem sich vielörtig entstellenden Ganzen: Ein Erkenntnis-Blitz fährt auf es nieder, das Gewesene mit dem Da-Sein, das Vergangene mit dem Jetzt zu *einer* Konstellation zusammenschweißend.⁶³ Das »gefühlte Wissen« unterliegt dem einsehenden, das taktile Bewusstsein dem intellektuellen. Die freie Vorläufigkeit des Haschisch- wie des anamnestiche Rausches ist unter Kontrolle einer Reflexion, die sie ebenso augenblicklich feststellt wie in einer unmittelbar spontanen Einheit festhält. Woran aber entzündet sich der Blitz?

An der Kontinuität⁶⁴ in den Schritten des ›Promeneurs‹, die über alle Schwellen, alle Fliesen, alle Wider-Stände, alle Wider-Sprüche, in denen das Potential eines dialektischen Bildes steckt, umstandslos hinweggehen. Wer an seiner Stelle stehen bleibt, ist der ›Flaneur‹, der sich genau in diesem Moment aus dem Schatten des ›Promeneurs‹ löst. Das in der vermittelt fließenden Zeit der Fort-Schritts-Geschichte verborgene Gegensatz-Potential sprengt den Fluss wie seine Strömung auf, ins »Jetzt einer bestimmten Erkennbarkeit«, den »Tod der Intentio« und die »Geburt der echten historischen Zeit, der Zeit der Wahrheit« springend. Wo der Blitz dieses Jetzt einschlägt, stirbt der falsche Schein der Geschichte und ihre Wahrheit wird geboren. Die Theorie geht aufs Ganze. Der ›Flaneur‹ geht aufs Ganze, das doch, wie wir wissen, eigentlich dem ›Promeneur‹ gehört. Nun soll der ›Flaneur‹ es ihm abjagen.⁶⁵

Den Begriff der Intentio entlehnt das *Passagen-Werk* aus der Rhetorik, aus der »Gattung der Gerichtsrede. So vielfältig sie ist, so besteht sie doch nur aus zwei Aufgaben: Angriff und Abwehr.«⁶⁶ Angriff und Abwehr; Anklage und Verteidigung. Wer klagt hier wen an, wer verteidigt sich gegen wen? Den Gängen des Promeneurs folgend, haben wir seine Augen »ohne Unterlass von einem zum anderen«, von Dingen und Menschen zu Dingen und Menschen wandern sehen.⁶⁷ Während dieser sich scheinbar überallhin zerstreuen Wanderung beabsichtigt er jedoch keineswegs, auf ihre Vermittlung zur Einheit ihrer Totalität zu verzichten: »Ich fühle unaussprechliche Verzückungen und Ekstasen, sobald ich [...] aufgehe im großen Weltsystem, das alle Wesen verbindet.«⁶⁸ Dieses Gefühl vermögen ihm Dinge und Menschen nur zu verschaffen, insofern sie diesem System und seinen Kategorien, die es synthetisieren und hierarchisieren, Gehorsam leisten, sich zu seinem Gegenstand, zu Bestimmungen seiner Bestimmtheit machen. Sie stehen, wo und wie sie dem Promeneur begegnen, unter dem Verdacht des Ungehorsams; sie sollen sich von ihm reinigen, indem sie bekennen, ihrem Wesen nach nicht mehr und nicht weniger als vermittelte und vermittelnde Momente jenes »großen Weltsystems« zu sein.

»Überhaupt ist die Idee wesentlich konkret als Einheit von Unterschiedenen, und die höchste Einheit ist die des Begriffes mit seiner Objektivität [...] Wahrheit nehme ich dann in dem bestimmteren Sinne, daß sie den Gegenständen an ihnen selbst zukomme oder nicht. Ein unwahrer Gegenstand kann wohl existieren und wir eine richtige Vorstellung von demselben haben, aber ein solcher Gegenstand ist nicht wie er *sein soll*, d.i. seinem Begriffe nicht gemäß (was wir auch schlecht heißen).«⁶⁹

Was sie an ihnen selbst sind, insofern sie nicht dem »großen Weltsystem« dienen, kommt nicht in Betracht und soll auch nicht in Betracht kommen. Sie haben sich umgekehrt immer von neuem gegen die Anklage zu verteidigen, sie verführten ihr Subjekt zur Vorstellung dieses Außerhalb, einer Vorstellung, die »wir auch schlecht heißen«, Sünde geradezu, Abfall von der Fort-Schritts-

Geschichte, vom Heilsweg sich modernisierender, immer weiter und reicher konkret entfaltender Subjektivität.⁷⁰ Was wir mit Hegel schlecht heißen sollen, Verirrung, Schein, nennt Benjamin echt, Rechtweisung, Wahrheit. Wenn der Flaneur aus dem Schatten des Promeneurs tritt und vor Notre Dame de Lorette stehen bleibt, kommt die sich zum großen Ganzen konkretisierende Vermittlung zwischen dem System einerseits, Menschen und Dingen andererseits zum Stillstand. Anklage und Verteidigung, *intentio* und *depulsio* prallen aufeinander;⁷¹ Menschen und Dinge stürzen aus ihrer Gegenständlichkeit, die Tür zu deren Außerhalb springt auf, während das System seine Widerlager verliert und sich in leeres Bestimmen zerstreut. Der spekulative Satz weicht dem intuitiven Satz, in dem das Subjekt der historischen Erkenntnis dank »einer völligen Spontaneität der Anschauung«⁷² vom fortschreitenden Vermittlungszwang des Systems ebenso befreit ist wie seine Objekte von der Nötigung, ihm zu entsprechen: die »echte historische Zeit«, die »Zeit der Wahrheit« bricht an. Im doppelten Sinn. Zum einen zeitigt sich darin das »Jetzt« der durch diesen besonderen Halt des Flaneurs »bestimmten Erkennbarkeit«, der Augenblick, »worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt«⁷³: Das, was seine Sohlen erinnern, wird vom Blitz der System- und Gegenstands-Befreiung wie auf einer Photographie gemeinsam mit der Erinnerung und dem Erinnernden festgestellt.⁷⁴ Zum anderen bezeichnet sie den Zeitpunkt, der das Vergehen der Zeit auf den rastlosen Gängen des Promeneurs unterbricht und der sich in ihnen immer wieder und immer weiter aufschiebenden Wahrheit der Geschichte Wirklichkeit verschafft: Der »Zeitkern der Wahrheit«⁷⁵ öffnet sich für ihre Kernzeit.

Wie sollen wir uns das alles vorstellen? Wie mag es in unserer Erfahrung vor sich gehen? Machen wir ein Bild vom Begriff des dialektischen Bildes.

»Abends mit <Wilhelm> Speyer ein kleines Gespräch am Kaminfeuer. Wie ich die <?> Flamme um die Holzscheite züngeln sah und wir gerade über einen Roman sprachen, gingen mir beide Gegenstände der Betrachtung in eins zusammen. Auf einmal schien mir, als stelle die Schichtung der Hölzer das wahre Vorbild der Komposition in Romanen dar: so locker muß die Handlung, so ganz und gar auf Verzehrbarkeit eingerichtet, so sehr das Gegenteil aller architektonischen, geschweige denn monumentalen Konstruktion sein.«⁷⁶

Abends am Kamin sieht das Subjekt des künftigen dialektischen Bildes einen Augenblick lang ins Feuer – für einen Augenblick, der vor kurzem noch nicht war und in kurzem nicht mehr sein wird, ein Lidschlag in der Wahrnehmungsreihe gleichmäßig fortgehender Jetztzeit. Doch in eben diesem Augenblick verbindet sich der Gegenstand des Gesprächs mit dem Gegenstand der Beobachtung – zwei Gegenstände, wie sie einander nicht fremder und ferner, füreinander nicht vergangener sein könnten. Die Verbindung sprengt den Augenblick aus der Jetztzeit heraus in ein Jetztsein, in dem Kaminfeuer und Roman, Scheitform und Erzählform einander blitzhaft erhellen. Wo und wie zündet der Blitz, und

was zeigt sich in seinem aufschlagenden Licht? Das »Jetzt einer bestimmten Erkennbarkeit« gründet in einer Wahrnehmung, die zwei ganz verschiedene Vorstellungen unmittelbar verquickt, so dass sie wie ein und die gleiche erscheinen: »Ofenröhre wird Katze.«⁷⁷ Katze wird aber auch wieder Ofenröhre, und zwar eine Ofenröhre, die durch das Dasein als Katze gegangen ist und von ihm nun mitbestimmt wird: »Beim Worte Ingwer ist anstelle des Schreibtisches plötzlich eine Fruchtbude da, in der <ich> sofort darauf den Schreibtisch wiedererkenne.«⁷⁸ Haschisch-Traum, Superposition, anamnestischer Rausch; blitzhaft über- und gegengleichendes Ineinander verschiedenster, widersprüchlichster Vorstellungen. Wie aber wird aus diesem durch seinen Augenblick bestimmten Ineinander eine erkenntnisträchtige und erkennbare, sinngebende und sinnvolle Konstellation? Dadurch dass sich ein anderes, anders prädzierendes Subjekt in den Rausch der Superposition einmischt: »Auf einmal schien mir ...« Wem – »mir«? Einem Ich, das dem blitzhaften Ineinander-Scheinen seiner Vorstellungen nicht mehr unterliegt und erliegt, sondern den Schein des Blitz-Lichtes urteilend reflektiert, ihn in es selbst zu eben dieser Form wieder zurückbildend. Scheitform und Romanform überkreuzen und überlagern einander nicht mehr blitzhaft, sondern beurteilen sich in dem aus dem Blitz gewonnenen, aber nun zum Spiegelverkehr beruhigten Lichtschein, der dem Subjekt ihrer Vorstellungen überlegende, abwägende, exponierende und ausdifferenzierende Reflexion erst ermöglicht. Die Dialektik erstarrt in der Konstellation der Superposition und erlischt in dem Spiegel-Bild, das sie begründet. Die Komposition der Scheite wird wohl auf die Komposition des Romans konstruierend und konstituierend bezogen, aber die bestimmte Negation dieses Bezuges, die das Spiegel-Bild wieder in Fluss bringen würde, fehlt, so dass es zur Negation dieser Negation, die das Spiegel-Bild überhaupt aufhöbe, gar nicht kommen kann. Oder kommt sie doch, auf ganz anderem Weg? Kehrt in und mit den Flammen, die den Holzstoß verzehren wie Leserin und Leser das sich vor ihnen aufschichtende Erzählen, das Subjekt des »anamnestischen Rausches« zurück, die Konstellation der Reflexion ebenso in Rauch auflösend wie die sie verantwortende Subjektivität?

Last but not least: Auf welchen Wegen welcher Fortschrittsgeschichte ist der Promeneur heute unterwegs, und welchem Wegweiser folgt er? Seine Reise geht, meine ich, immer entschiedener in Richtung des sich maximierenden Mehrwerts, und die prinzipiell vermittelnde Kategorie seines Reiseplans lautet: Produktivität. Wie stehen Promeneur und Flaneur zu einander, nachdem sie sich auf den Markt begeben haben und nicht länger auf seiner Schwelle zögern?⁷⁹ »Wie tief dem Müßiggang die Züge der kapitalistischen Wirtschaftsordnung, in welcher er gedeiht, eingegraben sind«,⁸⁰ bleibt demnach noch zu untersuchen. Flaneur und Promeneur spielen ein gegenläufiges Spiel um den gleichen Gewinn: die konkrete Selbstvergewisserung des modernen Subjekts in und aus seiner Geschichte. Während die Fortschritte des Promeneurs die Dinge

im Raum der Erfahrungswelt verzeitigen und sie als vermittelnde Momente für sich funktionalisieren, gibt ihnen der Flaneur, zu und mit ihnen beiseite gehend, jene nur ihrer Einzelheit eigentümlichen Bestimmungen zurück, die in ihrer Funktionalisierung entfallen. Während der Promeneur an der Figur der Strecke festhält, die von ihrem Beginn an auf ihr Ziel hin führt, mag sie dafür auch noch so viel Umwege einschlagen müssen, verschmelzen auf dem Weg des Flaneurs Ziel und Beginn immer wieder zum Mittelpunkt eines konzentrischen Kreises, auf dessen Radius jedes Moment wieder zum Mittelpunkt eines solchen Kreises werden kann.

»Man sagt, daß die dialektische Methode darum geht, der jeweiligen konkret-geschichtlichen Situation ihres Gegenstandes gerecht zu werden. Aber das genügt nicht. Denn ebenso sehr geht es ihr darum, der konkret geschichtlichen Situation des *Interesses* für ihren Gegenstand gerecht zu werden. Und diese letztere Situation liegt immer darin beschlossen, daß es selber sich präformiert in jenem Gegenstande, vor allem aber, daß es jenen Gegenstand in sich selber konkretisiert, aus seinem Sein von damals in die höhere Konkretion des Jetztseins [...] aufgerückt fühlt.«⁸¹

Der Flaneur geht im Schatten des Promeneurs, ein Gebilde, eine Konsequenz dieses Schattens, aus dem er sich immer wieder löst, um die vermittelte Konkretisierung des Jetztwerdens in die unmittelbar »höhere Konkretion« des Jetztseins umzuschlagen. Er lässt diesen Schatten aber nie los, er kann und darf ihn nie loslassen, weil das Jetztsein, auf das er ausgeht, »nichts weniger als das Jetztsein der »Jetztzeit« – sondern ein stoßweises, intermittierendes – ist.«⁸² Der Promeneur Rousseau lässt sich auf seinem Weg durch die Natur von einer Wissenschaft, der Botanik, leiten. Er unterstellt damit die von ihm gewählte Hinsicht auf die Erfahrungswelt von Anfang an einem methodisch systematisierenden Grundsatz, dessen Bestimmtheit die Bestimmungen der einzelnen Dinge eröffnet und sie damit für den begreifenden Verstand als einzelne erst wesentlich und deutlich macht. »Das Universale [...] ist unvollkommener und später als das einzelne.«⁸³ Gewiss. Aber erst dann, wenn es das Einzelne in seiner Einzelheit formell gesetzt und gesichert hat und nun an ihm als bloße und damit leere Abstraktion erscheint, die es für ihre Konkretisierung in Anspruch nimmt und haftbar macht, wodurch sie ihm erlaubt, die Haftung zu erkennen und sie in seinem Interesse zu verweigern. Ebenso bleibt der anamnestic individualisierende Rausch des Flaneurs auf die historisierend funktionalisierende Nüchternheit des Promeneurs angewiesen. Was wären die Passagen von Paris ohne die Boulevards von Paris!

Anmerkungen

- 1 Alle Benjamin-Zitate unter Angabe der Sigle *GS* (mit Band-/Teilbandnummer und Seitenzahl) nach: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von

- Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 2. Aufl., Frankfurt/Main 1978ff.
- 2 Jean-Jacques Rousseau, *Träumereien eines einsamen Spaziergängers*, übersetzt von Ulrich Bossier, mit einem Nachwort von Jürgen von Stackelberg, Stuttgart 2003, 117. – Zur Bedeutung des Spaziergangs auch im 18. Jahrhundert vgl. Gudrun M. König, *Eine Kulturgeschichte des Spaziergangs. Spuren einer bürgerlichen Praktik 1780-1850*, Wien-Köln-Weimar 1996, 31–63.
 - 3 Rousseau, *Träumereien*, 119f.
 - 4 Ebd. 124. – Wenn Emil und Sophie miteinander spazieren gehen und »auf ihren Gängen die Wunder der Natur betrachten, wagen ihre unschuldigen und reinen Herzen sich bis zum Urheber derselben emporzuschwingen«. Rousseau, *Emile ou de l'Education*, Fünftes Buch, 24. Kapitel; hier in der Übersetzung von Ernst von Sallwürk: *Emil oder Über die Erziehung*, 4. Aufl., Langensalza 1911, Bd. 2, 323.
 - 5 Christian Meier, *Wandel ohne Geschichtsbewusstsein – ein Paradox unserer Zeit?*, Basel 2004, 38.
 - 6 Ebd.
 - 7 Ebd. 41.
 - 8 Rousseau, *Träumereien*, 119.
 - 9 Pfaff an Hegel im Sommer 1812. Pfaff war Lehrer der Mathematik und Physik am Realgymnasium in Nürnberg; er zitiert hier aus einem offenbar verlorenen Brief Hegels an ihn. Johannes Hoffmeister (Hg.), *Briefe von und an Hegel*, Bd. 1: 1785-1812, 3., durchgesehene Aufl., Hamburg 1969, 408.
 - 10 G.W.F. Hegel, *Wissenschaft der Logik*, in: *Werke in 20 Bänden*, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Bd. 5, Frankfurt/Main 1969, 136 [Kursivierung im Original].
 - 11 Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, in: *GS*, Bd. V/1, 524.
 - 12 Immanuel Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, BA 48.
 - 13 Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke*, hg. vom Rilke-Archiv, besorgt von Ernst Zinn, Bd. 1, Frankfurt/Main 1955, 741.
 - 14 Benjamin, *GS*, Bd. V/1, 525.
 - 15 René Descartes am 27. Mai 1630 an Marin Mersenne, in: Descartes, *Briefe 1629-1650*, übersetzt von Fritz Baumgart, hg., eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Max Bense, Köln-Krefeld 1949, 53.
 - 16 Benjamin, *GS*, Bd. V/1, 526.
 - 17 Thomas De Quincey, *Bekenntnisse eines englischen Opiumessers*, Leipzig-Weimar 1981, 14. – Als er Ann in einem seiner Träume endlich findet, fällt ihm auf: »Manchmal erschien sie verändert, manchmal jedoch nicht verändert und kaum älter geworden.« (ebd. 247) – Zu De Quincey und seiner Zeit vgl. Brigitte Marschall, *Die Droge und ihr Double. Zur Theatralität anderer Bewusstseinszustände*, Köln-Weimar-Wien 2000, 58ff.
 - 18 De Quincey, *Bekenntnisse eines englischen Opiumessers*, 192.
 - 19 Benjamin, *GS*, Bd. V/1, 525.
 - 20 Ebd., 541.
 - 21 Ebd., 526.
 - 22 Wir können uns »einen Verstand denken, der, weil er nicht wie der unsrige diskursiv, sondern intuitiv ist, vom Synthetisch-Allgemeinen (der Anschauung eines Ganzen, als eines solchen) zum Besonderen geht, d.i. vom Ganzen zu den Teilen.« Einen Verstand, dem seine Gegenstände nicht von einer rein auffassenden Sinnlichkeit gegeben werden, die sich vom Allgemeinen besondert, dessen Spontaneität vielmehr

- mit »einer völligen Spontaneität der Anschauung« übereinstimmt. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 77, B 349 und B 347. – Das Denken des Flaneurs geht, wie wir zu zeigen hoffen, in der Spur eines solchen Verstandes.
- 23 »So sind alle als fest angenommenen Gegensätze [...] nicht etwa durch eine äußerliche Verknüpfung im Widerspruch, sondern sind [...] vielmehr an und für sich selbst das Übergehen.« Hegel, *Wissenschaft der Logik* (Drittes Kapitel: *Die absolute Idee*), in: *Werke in 20 Bänden*, Bd. 6, Frankfurt/Main 1969, 560.
- 24 »Damit wird es uns möglich zu zeigen, dass Benjamin zwar die überlieferte Sprache der abendländischen Metaphysik zum alten Eisen wirft, damit aber den Zweck verfolgt, die metaphysische Erfahrung der objektiven Welt zu retten, ohne es erleben zu müssen, dass sich die Philosophie in bloßes Spielen der Sprache auflöst.« Susan Buck-Morss, *Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagen-Werk*, übersetzt von Joachim Schulte, Frankfurt/Main 2000, 270. – Dazu müsste die Verfasserin in den von ihr analysierten Texten einen diesen Anspruch einlösende Methodologie nachweisen; sie begnügt sich jedoch mit einem kultur- und geistesgeschichtlichen Arrangement. Wir werden uns demgegenüber darum bemühen, zu zeigen, dass Benjamin »die überlieferte Sprache der abendländischen Metaphysik« keineswegs zum alten Eisen wirft, sondern sie vielmehr von dort, wo sie schon liegt, zurückholt und neu schmiedet. »Die im Passagen-Werk auftretenden Gestalten des Spielers und des Flaneurs personifizieren die leere Zeit der Moderne.« (Buck-Morss, ebd., 277) Das ist eine Auffassung des *Passagen-Werks*, mit der unsere Analyse brechen wird.
- 25 Von einem anderen Ausgangspunkt her und zu anderen Bedingungen habe ich die Frage schon einmal gestellt. Siehe dazu Wolfram Malte Fues, *Das Schicksal der Dialektik: Hegel, Benjamin, Baudrillard*, in: *Rationalpark. Zur Lage der Vernunft*, Wien 2001, 135ff.
- 26 Benjamin, *Briefe*, hg. von Christoph Gödde und Henri Lonitz, 6 Bände, Frankfurt/Main 1995ff., Bd. 3, 503.
- 27 »Ich glaube, es ist kein besseres Zeichen der Zeit als dieses, daß die Menschheit an sich selbst so achtungswert dargestellt wird; es ist ein Beweis, daß der Nimbus um die Häupter der Unterdrücker und Götter verschwindet. Die Philosophen beweisen diese Würde, die Völker werden sie fühlen lernen, und ihre in den Staub erniedrigte[n] Rechte nicht fordern, sondern selbst wieder annehmen – sich aneignen.« Hegel setzt hinzu, was Benjamin nicht mehr zitiert: »Mit Verbreitung der Ideen, wie etwas sein soll, wird die Indolenz der gesetzten Leute, ewig alles zu nehmen, wie es ist, verschwinden.« Zitiert nach Hoffmeister (Hg.), *Briefe von und an Hegel*, Bd. 1, 24.
- 28 Benjamin, *GS*, Bd. IV/2, 877.
- 29 Hegel, *Philosophie der Geschichte* in: *Werke in 20 Bänden*, Bd. 12, Frankfurt/Main 1970, 529.
- 30 Benjamin, *GS*, Bd. V/1, 574.
- 31 Ebd., 578.
- 32 Benjamin, *GS*, Bd. VI, 43.
- 33 Die Bezeichnung stammt zwar von Adorno und nicht von Benjamin selbst, trifft aber, meine ich, dessen Erkenntnis-Intention sehr genau.
- 34 »Die Aufgabe der Wissenschaft ist die der Lösbarkeit schlechthin. Der Wissenschaft aufgegeben ist diejenige Aufgabe deren Lösung selbst immer noch in ihr bleibt, das heißt aber deren Lösung methodisch ist. Die Aufgabe die der Wissenschaft aufgegeben ist ist die der Lösbarkeit.« Benjamin, *GS*, Bd. VI, 52.
- 35 Hegel, *Wissenschaft der Logik*, in: *Werke in 20 Bänden*, Bd. 5, 17.
- 36 Ebd.

- 37 Ebd.
38 Ebd., 44.
39 Vgl. ebd., 136.
40 Benjamin, *GS*, Bd. V/1, 524.
41 Hegel, *Wissenschaft der Logik*, in: *Werke in 20 Bänden*, Bd. 5, 145.
42 »Auch selbst der Stein ist als Etwas in seine Bestimmung oder sein Ansichsein und sein Dasein unterschieden, und insofern geht auch er über seine Schranke hinaus; der Begriff, der er an sich ist, enthält die Identität mit seinem Anderen.« Ebd., 145f.
43 Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, in: *Werke in 20 Bänden*, Bd. 3, Frankfurt/Main 1970, 36.
44 »Die ursprüngliche Bedeutung von ›Produktion‹ liegt [...] nicht in der materiellen Herstellung, sondern im Sichtbarmachen und zur Erscheinung-Bringen.« Jean Baudrillard, *Oublier Foucault*, 2., neuarbeitete Aufl., München 1983, 25.
45 »Der Flaneur in der *Einbahnstraße* [...] steht auf der Schwelle zwischen zwei Welten, die der Kunstwerk-Aufsatz als die Welt der optischen Erfahrung einerseits und die Welt des haptischen Erlebnisses andererseits bezeichnen wird.« Gerard Raulet, *Einbahnstraße*, in: Burkhard Lindner (Hg.), *Benjamin-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Stuttgart-Weimar 2006, 369f. – Dem ›Flaneur‹ des *Passagen-Werks* geht das Haptische dem Optischen vor.
46 Benjamin, *Denkbilder: Moskau*, in: *GS*, Bd. IV/1, 331. – Über die Arbeit an diesem Aufsatz schreibt Benjamin am 23. Februar 1927 an Martin Buber: »Alle Theorie wird meiner Darstellung fernbleiben [...] Ich will eine Darstellung der Stadt Moskau [...] geben, in der ›alles Faktische schon Theorie ist.« (Hier zitiert nach *GS*, Bd. IV/2, 989.) Eine Darstellung also ohne Distanz und Begriff, keine, wie die Reflexion sie hervorbringt, eine Darstellung, die Darstellen und Dargestelltes miteinander zu identifizieren sucht.
47 »Schneller als Moskau selber lernt man Berlin von Moskau aus sehen.« Benjamin, *Denkbilder: Moskau*, in: *GS*, Bd. IV/1, 316.
48 Kant, *Anthropologie*, BA 47.
49 Hegel, *Wissenschaft der Logik*, in: *Werke in 20 Bänden*, Bd. 5, 139.
50 Ebd., 140.
51 Ebd.
52 Ebd., 141.
53 Benjamin, *GS*, Bd. V/1, 576f.
54 Benjamin, *GS*, Bd. V/2, 969.
55 Hegel, *Wissenschaft der Logik*, in: *Werke in 20 Bänden*, Bd. 5, 164.
56 Irving Wohlfahrt spricht zu Recht von »Benjamins freiem Umgang mit der Hegelschen Dialektik«. Vgl. Wohlfahrt, *Die Passagenarbeit*, in: Lindner (Hg.), *Benjamin-Handbuch*, 265.
57 »Das Erlebnis ist die Phantasmagorie des Müßiggängers.« Benjamin, *GS*, Bd. V/2, 962.
58 De Quinceys Imagination von Piranesi *Carceri d'Invenzione* bietet ein deutliches Bild solcher »Superposition«: »Auf der Seite der Mauern sah man eine Treppe sich hinaufwinden, und diese Treppe schritt Piranesi persönlich empor. Folge der Treppe ein Stück weiter, und du bemerkst, dass sie ein plötzliches Ende erreicht [...] und keinen Schritt dem erlaubt, der das äußerste Ende erreichen sollte, es sei denn hinunter in die Tiefe [...] Doch erhebe deinen Blick und erblicke weiter oben noch eine Treppe, auf der wieder Piranesi zu sehen ist, der diesmal unmittelbar am Rande des Abgrunds steht. Erhebe abermals deinen Blick und entdecke eine noch

- luftigere Treppe [...]; und so geht es immer weiter, bis sich sowohl die unendlichen Treppen als auch der hoffnungslose Piranesi in der oberen Düsternis der Halle verlieren.« De Quincey, *Bekenntnisse eines englischen Opiumessers*, 240. – Zu den *Carceri d'Invenzione* siehe Norbert Miller, *Archäologie des Traums. Versuch über Giovanni Battista Piranesi*, München 1978, 193ff.; zu De Quinceys Bekanntschaft mit Piranesi vgl. Marschall, *Die Droge und ihr Double*, 78ff. sowie, zur Wiederkehr des Treppen-Erlebnisses in Benjamins Haschisch-Experimenten, ebd., 197f.
- 59 Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1884-1885*, in: *Kritische Studienausgabe* (KSA), hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, 2., durchges. Aufl., München 1988, Bd. 11, 116.
- 60 »Die imitatio dei des Müßiggängers: er verfügt als Flaneur über die Allgegenwart.« (Benjamin, *GS*, Bd. V/2, 967).
- 61 Benjamin, *GS*, Bd. V/1, 578.
- 62 Ebd., 524.
- 63 »Zum Denken gehört nicht nur die Bewegung der Gedanken sondern ebenso ihre Stillstellung. Wo das Denken in einer von Spannungen gesättigten Konstellation plötzlich einhält, da erteilt es derselben einen Chock, durch den es sich als Monade kristallisiert.« Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, in: *GS*, Bd. I/2, 702f. – Diese Konstellation liegt »im Ineinander zweier Zeiten, in der Diachronie. Eben diese Struktur nennt Benjamin in den dreißiger Jahren [...] »dialektisches Bild.« Ursula Link-Heer, »Zum Bilde Prousts«, in: Lindner (Hg.), *Benjamin-Handbuch*, 520.
- 64 »Das destruktive oder kritische Moment in der materialistischen Geschichtsschreibung kommt in der Aufspaltung der historischen Kontinuität zur Geltung, mit der der historische Gegenstand sich allererst konstituiert.« Benjamin, *GS*, Bd. V/1, 594. – Der historische Gegenstand setzt sich ins dialektische Bild, sobald es durch die Dialektik im Stillstand gegen-ständiglich wird.
- 65 »Die dem Studenten, dem Spieler, dem Flaneur gemeinsame Spontaneität ist vielleicht die des Jägers, will sagen, der ältesten Art von Arbeit, die von allen mit dem Müßiggang am engsten verflochten sein dürfte.« Benjamin, *GS*, Bd. V/2, 969; vgl. dazu ebd., 965.
- 66 »Nunc de iudiciali genere, quod est praecipue multiplex sed officiis constat duobus, intentionis ac depulsionis.« Marcus Fabius Quintilianus, *Ausbildung des Redners*; Buch III, Kapitel 9, Absatz 1.
- 67 Rousseau, *Träumereien*, 120.
- 68 Ebd., 124.
- 69 Hegel an Duboc am 30. Juli 1822; zitiert nach Hoffmeister (Hg.), *Briefe von und an Hegel*, Bd. 2, 328 [Kursivierung im Original].
- 70 »Im Begreifen durchdringen sich geistiges und natürliches Universum als ein harmonierendes Universum, das sich in sich flieht, in seinen Seiten das Absolute zur Totalität entwickelt, um eben damit, in ihrer Einheit, im Gedanken sich bewusst zu werden.« Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, in: *Werke in 20 Bänden*, Bd. 20, 455. – Woraus sich »mit völliger Klarheit schließen« lässt, »daß der Mensch äußerst reich und mächtig ist, da er alles, was geschaffen ist, nach seinem Willen benutzen und kraft eigener Gewalt beherrschen und leiten kann.« Gianozzo Manetti, *Über die Würde und Erhabenheit des Menschen* [1452], übersetzt von Hartmut Leppin, hg. und eingeleitet von August Buck, Hamburg 1990, 83.
- 71 »Benjamin denkt in polaren Konstellationen, die sich anders als Hegels Dialektik [...] nicht [...] zugunsten des Subjektpols auflösen.« Lindner, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, in: Lindner (Hg.), *Benjamin-Handbuch*, 247f.

- 72 Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 77, B 347.
73 Benjamin, *GS*, Bd. V/1, 578.
74 Kurz: Das aus dem »Jetzt bestimmter Erkennbarkeit« blitzhaft entstehende »dialektische Bild« realisiert »die unmögliche Wissenschaft vom einzigartigen Wesen«. Vgl. Roland Barthes, *Die helle Kammer*, Frankfurt/Main 1989, 81.
75 Benjamin, *GS*, Bd. V/1, 578.
76 Walter Benjamin, *Autobiographische Schriften Mai-Juni 1931*, in: *GS*, Bd. VI, 428.
77 Walter Benjamin, *Hauptzüge der ersten Haschisch-Impression*, in: *GS*, Bd. VI, 559.
78 Ebd.
79 Vgl. dazu Benjamin, *GS*, Bd. V/1, 59.
80 Benjamin, *GS*, Bd. V/2, 968.
81 Benjamin, *GS*, Bd. V/1, 494f. [Kursivierung im Original].
82 Ebd., 495.
83 Wilhelm von Ockam, *Sentenzenkommentar*, Buch I, Unterscheidung 3, Frage 6; hier zitiert nach Wilhelm von Ockam, *Texte zur Theorie der Erkenntnis und der Wissenschaft*, lateinisch-deutsch, hg. von Ruedi Imbach, durchgesehene und bibliographisch ergänzte Ausgabe, Stuttgart 1996, 177.

Rita Morrien

Verhör, Bekenntnis, Schweigen – fatale Kommunikationsstrategien in Michael Hanekes Film »Das weiße Band«

Michael Haneke stellt in seinem Kinofilm *Das weiße Band*¹ ein »Modell im historischen Gewand«² zur Diskussion – ein Modell, mit dem der Filmemacher und Autor die deutsche Geschichte des 20. Jahrhunderts als eine Geschichte der Gewalt zu analysieren versucht. Der Film bedient sich eines im 21. Jahrhundert anachronistisch anmutenden, didaktisch-aufklärerischen Ansatzes, was nur deshalb nicht naiv oder vermessen wirkt, weil es zugleich um das Scheitern dieses Ansatzes geht. Der aus ruhigen Schwarz-Weiß-Bildern komponierte Film³ hält nämlich nicht, was er eingangs »verspricht«: aus der Perspektive eines reifen, mit großem zeitlichen Abstand auf ein Kapitel seiner Jugend zurückblickenden Erzählers Licht in eine dunkle Angelegenheit zu bringen. Eines ehemaligen Pädagogen noch dazu, der den Zuschauer an die Hand nimmt, ihm geduldig und ohne Hast erklärt, an welchem Punkt er mit seiner Geschichte ansetzt und worin sein Anliegen besteht. Dieses vor allem aus der Novellistik des poetischen Realismus bekannte narrative Verfahren, die Rahmung durch den nachträglichen Kommentar des gereiften Erzählers (im Film als Voice-Over), schafft zunächst einmal Distanz. Die Schwarz-Weiß-Ästhetik sowie die die Konzentration des Zuschauers fordernde hohe Tiefenschärfe der Bilder tun ihr Übriges, um den Eindruck von Unmittelbarkeit und Nähe zu verhindern. Und doch verringert sich der Abstand im Laufe des Films, geleitet uns die sonore Altersstimme des Erzählers (Ernst Jacobi) an einen Abgrund, so meine These, der seine eigene und auch unsere potentielle Position als »Mitwisser« und »Mitschuldige« betrifft.

Durch Filme wie *Benny's Video* (Ö, Schweiz 1992) und *Funny Games* (Ö 1997) hat sich der österreichische Filmemacher Michael Haneke über die Grenzen Europas hinaus einen Namen gemacht als Kritiker des Mainstreamfilms, in dem die Darstellung von Gewalt dem Gesetz der stetigen Steigerung folgt. Auf die Konkurrenz mit dem Fernsehen, das dem Rezipienten in zahlreichen Krimisendungen ein wachsendes Angebot an Gewaltszenarien bequem ins heimische Wohnzimmer liefert, reagierte das Kino, so Haneke, mit »einer| Steigerung seiner Mittel [...], welche das Fernsehen – soweit es ihm technisch möglich war – sofort wieder in sein System integrierte.«⁴ In der Regel wird die Gewaltdarstellung von der Perspektive des Angst und Schmerz empfindenden Opfers abgekoppelt. Die Zuschauerin/der Zuschauer identifiziert sich tendenziell mit dem machtvollen

Täter, dies gilt umso mehr, wenn die Gewalttat legitimiert scheint durch Rache, Notwehr und/oder einen ›höheren Sinn‹. An diesem sensiblen Punkt der Rezipientenlenkung setzt Michael Haneke an. Er konfrontiert den Zuschauer mit seinem Voyeurismus und führt ihm seine Komplizenschaft mit dem Täter buchstäblich vor Augen, so zum Beispiel durch die oft zitierte Rewind-Szene in *Funny Games*: Genau an der Stelle, als Anna (Susanne Lothar) den jungen Peter (Frank Giering), einen der beiden Folterer ihrer Familie und Mörder ihres Sohnes, erschießt, unterbricht Haneke die lineare Narration. Paul (Arno Frisch), der andere Folterer, spult den Film mit einer Fernbedienung einfach zurück, macht Annas ›gerechte‹ Tat so ungeschehen – und bringt den Zuschauer um seinen voyeuristischen Genuss und den naiven Glauben an eine ›gute‹ Gewalt.⁵ Diese Verfremdungs- und Entlarvungsstrategie, die den Zuschauer zwingt, seinen eigenen Blick zu reflektieren und Verantwortung für seine Empfindungen zu übernehmen,⁶ stößt erwartungsgemäß nicht nur auf Zustimmung. Bei einem Testscreening verließ ein Teil des Publikums nach der Rewind-Szene erbost den Saal.⁷

Mit dem international ausgezeichneten, u.a. mit dem *Europäischen Filmpreis* und der *Goldenen Palme* prämierten Kinofilm *Das weiße Band* setzt Haneke seine Reflexion über Gewalt und die (Un-)Möglichkeit ihrer ästhetischen Repräsentation⁸ fort. Dennoch fällt dieser Film, nicht nur wegen des historischen Sujets und Kolorits, aus dem Rahmen. Anders als in *Funny Games*, der auch deshalb so schwer konsumierbar ist, weil die sadistische Gewaltbereitschaft der beiden jugendlichen Täter innerhalb der filmischen Narration weder gestoppt werden kann noch psychologisch motiviert wird,⁹ wird der Ursprung der Gewalt in *Das weiße Band* offen gelegt und *expressis verbis* benannt. Es sind die Sünden der Väter, durch die die Saat der Gewalt gelegt wurde. Die ›terroristischen‹ Anschläge der Kinder erfolgen als eine unheimliche, weil völlig unerwartet in die sheile Vaterordnung einbrechende Reaktion. Bei ihrem letzten Opfer, dem behinderten Jungen Karli, findet man einige Verse aus den *Zehn Geboten* (2. Buch Moses, Kapitel 20, Vers 5) als eine Art Bekennerschreiben: »DENN ICH; DER HERR; DEIN GOTT; BIN EIN EIFRIGER GOTT; DER DA HEIMSUCHT DER VÄTER MISSETAT AN DEN KINDERN BIS IN DAS DRITTE UND VIERTE GLIED.«¹⁰ Die väterlichen Vergehen, deren Zeugen wir als Zuschauer bis zu diesem Punkt waren, sind sexueller Missbrauch/Inzest, schwarze Pädagogik, bürgerliche Doppelmoral, patriarchalische Verfügungsgewalt und Ungerechtigkeit gegenüber Kindern, Frauen und Untergebenen, um nur die offenkundigsten Punkte zu nennen. Der in rezeptionsästhetischer Hinsicht vielleicht wichtigste Aspekt betrifft jedoch die Schuld derjenigen, die zwar nicht selbst Hand anlegen, aber das Netzwerk physischer, psychischer und struktureller Gewalt dadurch mitknüpfen, dass sie das Unrecht nicht öffentlich machen – aus Angst vor gesellschaftlichen Sanktionen, um den eigenen Status nicht zu gefährden.

Und hierin liegt, so scheint mir, eine wichtige Akzentverschiebung gegenüber *Benny's Video* und *Funny Games*: Während der Fokus in diesen Filmen darauf liegt, dem Rezipienten seinen Voyeurismus und seine Komplizenschaft mit dem Subjekt der Gewalt vor Augen zu führen, wird in *Das weiße Band* noch eine andere Dimension der Mittäterschaft gestaltet. Es geht um das Schweigen und den irreversiblen Verlust der Unschuld eines Mannes, der eigentlich nur das Gute will, der sein kleines Glück sucht und in Gestalt eines jungen, entzückend unschuldigen Mädchens auch findet – und dessen Glück doch zeitlebens überschattet bleibt, so darf man angesichts des späten Bekenntnisses spekulieren, durch das Bewusstsein seiner stummen Mittäterschaft.

Von der Schwierigkeit, Geschichte(n) zu erzählen. – Schauplatz des Geschehens ist ein kleines Dorf im Norden Deutschlands kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs. Das Leben in diesem Dorf ist geprägt durch das wache Auge der protestantischen Kirche, repräsentiert durch den Pfarrer (Burghart Klaußner), und durch die spätf feudale Herrschaft des Barons (Ulrich Tukur). Diese »von Gottes Gnaden« gegebene Ordnung wird durch eine Reihe von mysteriösen Gewalttaten und Unfällen gestört: Der Dorfarzt (Rainer Bock) erleidet einen durch ein gespanntes Drahtseil verursachten Reitunfall, eine Bauersfrau stürzt in einem morschen Sägewerk zu Tode, der Sohn des Gutsherrn verschwindet und wird Stunden später gefoltert und schwer traumatisiert wieder aufgefunden, noch schlimmer ergeht es Karli (Eddi Grahl), dem neunjährigen, behinderten Sohn der Hebamme (Susanne Lothar), der infolge der schweren Verletzungen sein Augenlicht zu verlieren droht.

Erzählt werden diese Vorfälle aus der Perspektive des – wie alle Erwachsenen – namenlos bleibenden jungen Dorflehrers und Chorleiters (Christian Friedel), der ausgerechnet in dieser unheilschwangeren Zeit sein Herz an das Kindermädchen des Barons verliert und in Heiratsplänen schwelgt. Die Geschichte endet mit dem spurlosen Verschwinden der Arztfamilie, zu der als illegitimer Spross, wie man im Dorf munkelt, auch Karli gehört. In diese Zeit fällt auch die Kunde von der Ermordung des österreichischen Thronfolgers. Die Welt gerät aus den Fugen, Jahrzehnte später wird der einstige Dorflehrer versuchen, zu den Ursprüngen des Unheils zurückzukehren – das stellt den Rahmen der Filmerzählung dar.

Das erste Bild ist in Verbindung mit dem Kommentar, den die Stimme aus dem Off liefert, symptomatisch für das gesamte Erzählvorhaben.

ERZÄHLSTIMME Ich weiß nicht, ob die Geschichte, die ich Ihnen erzählen will, in allen Details der Wahrheit entspricht. Vieles darin weiß ich nur vom Hörensagen und manches weiß ich auch heute nach so vielen Jahren nicht zu enträtseln, und auf unzählige Fragen gibt es keine Antwort, aber dennoch glaube ich, dass ich die

seltsamen Ereignisse, die sich in unserem Dorf zugetragen haben, erzählen muss, weil sie möglicherweise auf manche Vorgänge in diesem Land ein erhellendes Licht werfen können ... (7)

Während der Erzähler diesen Text spricht, sehen wir – zunächst einmal nichts. Das erste Bild besteht aus Schwarzfilm, der durch sehr langsames Aufblenden in das nächste Bild übergeht. Dieses über einen Zeitraum von knapp einer halben Minute gehaltene Dunkel korrespondiert mit der nicht im Sinne des Bescheidenheitstopos zu verstehenden Selbstreflexion des Erzählers, der nichts Verbindliches über den Wahrheitsgehalt seiner Geschichte sagen kann, der vieles nicht mit eigenen Augen gesehen hat, sondern »nur vom Hörensagen« weiß, der sich noch Jahrzehnte später mit »unzählige[n] Fragen« konfrontiert sieht, auf die er keine Antwort weiß. Ein zutiefst unzuverlässiger und unsouveräner Erzähler also, der nur für eine Gewissheit einstehen kann, nämlich die, dass er »erzählen muss«. Die Begründung, die der nunmehr alte Mann für dieses »Muss« angibt, wurde von fast sämtlichen Rezensenten dankbar aufgenommen: Haneke rekonstruiere in seinem Film die »Entwicklungsgeschichte des Faschismus«. ¹¹ Die Kinder, die unter der Knute zügelloser Vätergewalt und der Dornenkrone einer rigorosen protestantischen Moral aufwachsen, sind die Nazis von morgen. Dass diese Lesart zu kurz greift, hat Fatima Naqvi in ihrem brillanten Beitrag über den Film deutlich gemacht. ¹² Und auch Haneke selbst gibt an, er habe keinen »historischen Film« machen, sondern ein »Modell im historischen Gewand« entwerfen wollen. ¹³

Die Figur des unzuverlässigen Erzählers ist bekanntlich keine Erfindung Hanekes. ¹⁴ Die Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts weist, gerade im Bereich des historischen und chronikalen Erzählens, eine Fülle von Texten auf, in denen poetologische Reflexionen und die Frage nach der Rekonstruierbarkeit von Geschichte eng miteinander verknüpft sind. Der Siegeszug der »musealen Kultur« in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts wurde nicht nur von Friedrich Nietzsche in seinen *Unzeitgemäßen Betrachtungen* (1874) scharf angegriffen, auch Autoren wie Wilhelm Raabe (*Das Odfeld*), Adalbert Stifter (*Der Hochwald*), Theodor Storm (*Aquis Submersus*, *Eekenhof*) und Theodor Fontane (*Der Stechlin*) begleiteten diese Entwicklung mit mehr oder weniger verschlüsselter Skepsis. ¹⁵ Mit seiner auffällig inkompetenten Erzählerfigur reiht Haneke sich in diese Tradition ein, bei der es gerade nicht um eine lückenlose Rekonstruktion der Vergangenheit, um das Schmieden von starken Kausalitätsketten geht. Seine filmische Reflexion darüber, wie es zu den Gewaltexzessen in der Geschichte des 20. Jahrhunderts kommen konnte, ist schon mit dem ersten Bild an das Eingeständnis geknüpft, dass eine vollständige Aufklärung nicht möglich ist und jeder Erzähler auch einen blinden Fleck hat.

Zum Zeitpunkt der »seltsamen Ereignisse« (7) ist der Erzähler 31 Jahre alt.

Gemessen an den vor rund hundert Jahren gültigen Vorstellungen der unterschiedlichen Lebensalter eigentlich kein ganz junger Mann mehr. Und doch handelt es sich bei dem Dorflehrer um eine Figur, die sich mit der ihr qua Berufsstand zukommenden Autorität schwer tut. Das zeigt sich in zahlreichen Begebenheiten und Reaktionen seiner Umwelt, wie zum Beispiel in der Szene (Bild 10), als er Martin, den kurz vor der Konfirmation stehenden Sohn des Pfarrers, durch laute Rufe von einem Brückengeländer zu holen versucht. Martin ignoriert diese Rufe vollständig und erklärt später, es habe sich um eine »Gottesprobe« gehandelt. Die Versuche des Lehrers, die Hintergründe dieser »Gottesprobe« zu erfahren, führen ins Nichts. Der Junge weicht aus, der Lehrer »rettet« seine Autorität, indem er droht, dem Pfarrer von der Sache Mitteilung zu machen – was den Jungen in panische Angst versetzt.

Der Eindruck mangelnder Autorität wird durch die Besetzung unterstrichen: die weichen, vollen Gesichtszüge des Darstellers (Christian Friedel), das tüppige, lockige Haar, das ihm manchmal in die Stirn fällt, der Blick durch die Brille, der häufig verlegen oder verunsichert umherirrt, anstatt sein Gegenüber zu fixieren, eine Stimme, die sich vergeblich um Festigkeit bemüht und die, wie sich am Ende der Binnengeschichte zeigt, relativ leicht zu unterdrücken ist. Der Lehrer gehört, anders als der Doktor, der Pfarrer und der Gutsherr, nicht zu den unzweifelhaft anerkannten Persönlichkeiten der kleinen Dorfgemeinschaft. Er gehört aber auch nicht in den Kreis der Kinder, ist in ihre Verschwörung nicht eingeweiht, sondern sieht ihnen nur aus einigem Abstand zu, wenn sie sich aufmachen, um das zu planen und zu tun, wovon er sich erst *peu à peu* ein Bild macht:

ERZÄHLER Ich weiß nicht, aber wenn ich mich recht erinnere, erschien es mir damals merkwürdig, dass die Kinder der Gruppe um Klara [die älteste Tochter des Pfarrers] sich nicht wie üblich nach dem Unterricht zerstreuten und jeder nach Hause strebte, sondern dass alle geschlossen Richtung Dorfende zogen ... (11)

In der nachträglichen Rekonstruktion der Geschichte erscheint dieser Moment, es ist der Tag nach dem Unfall oder besser gesagt Anschlag auf den Arzt, als der Moment, in dem der Lehrer erstmalig Verdacht schöpft. Auch hier dominiert jedoch die Unsicherheit, weiß der Erzähler nicht, ob er seinen Erinnerungen trauen kann und ob er recht daran tut, sie mitzuteilen. So oder so liegt eine Verfehlung vor, entweder die des erzählenden Ichs, das sich doch falsch erinnert, oder die des erlebenden Ichs, das, zumindest vom Ende her betrachtet, schon an dieser Stelle als verantwortungsvoller Pädagoge hätte eingreifen müssen.

Der gefesselte Zuschauer und die Gewalt dessen, was man nicht sieht. – Der »Herr Lehrer« ist nicht souverän, er war es in der Vergangenheit nicht und er

ist es auch als gealterter Erzähler nicht. Diese Unsicherheit teilt er freilich mit dem Rezipienten, was nicht so sehr darin begründet liegt, dass dieser sich mit der Figur des Lehrers identifiziert – dafür ist die Figur zu randständig und bleibt die Distanz über weite Strecken des Films zu groß –, sondern Hanekes spezifischer Filmästhetik geschuldet ist. Einerseits überwiegen Bilder mit einer hohen Tiefenschärfe, der Blick wird also nicht auf einen Bereich im Vorder-, Mittel- oder Hintergrund fokussiert, sondern der Zuschauer muss die gesamte Bildkomposition durchdringen. Andererseits ist das Blickfeld in den spannungsreichsten Szenen des Films stark reduziert. Der Zuschauer sieht, etwa durch Tür- und Fensterrahmen, nur einen Teil des Geschehens oder bleibt sogar ganz außen vor, weil wesentliche Handlungen ins Off verbannt und nur akustisch zu verfolgen sind. Exemplarisch dafür ist die Szene, in der die beiden älteren Kinder des Pfarrers Klara (Maria-Victoria Dragus) und Martin (Leonard Proxauf) körperlich gezüchtigt werden, weil sie am Tag zuvor erst nach Einbruch der Dunkelheit heimgekommen waren. Die Prügelstrafe war sieben Bilder und etwa 24 Stunden der erzählten Zeit vor der Ausübung vom Vater angekündigt worden. Der Zuschauer ahnt also, was den Kindern bevorsteht, als die Mutter (Steffi Kühnert) sie, nachdem sie zwei weiße Bänder geschnitten hat, ruft. Auch über die Bedeutung der Bänder ist sich der Zuschauer im Klaren:

PFARRER Als ihr klein wart, hat eure Mutter euch bisweilen ein Band ins Haar oder um den Arm gebunden. Seine weiße Farbe sollte euch an Unschuld und Reinheit erinnern. [...] Morgen, sobald ihr durch Züchtigung gereinigt sein werdet, wird eure Mutter euch erneut dieses Band umbinden und ihr werdet es tragen, bis wir durch euer Verhalten wieder Vertrauen gewinnen können in euch. (Bild 7; 19)

Die Züchtigungsszene ist als Plansequenz, also in einer einzigen Einstellung aufgenommen, was die Unausweichlichkeit des Kommenden unterstreicht. Die Kamera folgt zunächst den Bewegungen der Mutter, die, nachdem sie die Bänder geschnitten hat, über den Gang geht, die Treppe hinauf nach Klara ruft und die Tür zu Martins Zimmer öffnet. Durch die geöffnete Tür hindurch sehen wir den Jungen, der noch einen Moment im Zimmer verharret, bevor er der Aufforderung der Mutter nachkommt. Die Kinder folgen der Mutter durch den Gang. Eine weitere Tür wird geöffnet, durch den Rahmen sehen wir den Pfarrer im Esszimmer. Mutter und Kinder gehen hinein, die Tür schließt sich. »Wir bleiben davor.« (Regieanweisung, 43) Die Stimme des Pfarrers ist zu hören, aber nicht zu verstehen. Die Tür öffnet sich wieder, Martin kommt heraus und wir beobachten, wie er aus der Küche einen Rohrstock holt und ihn ins Esszimmer bringt. Die Tür schließt sich erneut. Man hört das Geräusch des Stockes und Martins Schreie.

Der technische Kunstgriff der Plansequenz korrespondiert mit dem planmä-

ßigen Ablauf des Geschehens. Der Zuschauer begreift sehr schnell, dass es sich um ein ritualisiertes Verfahren handelt, das keine Abweichung zulässt. Er muss die psychische und physische Gewalt, die die Kinder erleiden, nicht auf der Leinwand sehen, weil der Eindruck des unausweichlichen Rituals sofort einen entsprechenden Film auf seine innere Leinwand projiziert.¹⁶ Der Zuschauer wird gezwungen, an dieser Domestizierung bzw. ›Teufelsaustreibung‹ aktiv teilzunehmen: Er produziert selbst die Bilder der Gewalt, Haneke liefert an dieser Stelle nur die Tonkulisse.

Ein weiteres Beispiel für das eingeschränkte Sichtfeld des Zuschauers ist die Szene, in der wir Zeuge werden, wie der Arzt seine vierzehnjährige Tochter Anna (Roxane Duran) sexuell missbraucht. Es handelt sich um eine Innen/Nachtszene (Bild 57), bei der die Kamera dem vierjährigen Rudolf (Miljan Chatelain) folgt. Der Kleine irrt auf der Suche nach seiner Schwester durch das dunkle Treppenhaus, schaut ins Wohnzimmer und in die Küche, will wieder die Treppe hochsteigen zu seinem Zimmer, als er einen Schmerzenslaut hört, der aus dem Ordinationszimmer kommt. Er geht zurück nach unten und öffnet die Tür zur Ordination. Die Kamera ist an den Blick des verängstigten Jungen, der im Türrahmen verharrt, gebunden:

Ordination.

Im hellen Licht sitzen der Arzt und Anna voreinander.

Der Arzt dreht Rudolf den Rücken zu, sodass dieser und wir Annas Gesicht zuerst sehen. Sie sitzt auf dem Patientenstuhl, er hat seinen Stuhl vor ihren gestellt, seine Beine schließen die ihren ein. Sie weint.

Die Situation ist zweideutig, man weiß nicht, was gerade passiert ist. (142)

Hier wäre das Drehbuch zu korrigieren. Der Zuschauer wird zu diesem Zeitpunkt des Films kaum einen Zweifel darüber haben, welchem Szenario er da beiwohnt.¹⁷ Ein vierjähriges Kind kann das Ungeheuerliche freilich nicht verstehen. Aber der Blick, mit dem Rudolf seine beschwichtigende Schwester fixiert, lässt darauf schließen, dass sein Glaube erschüttert ist, auch wenn er nicht begreift, was er gesehen hat.

Die Komposition der Szenen bzw. die Montage der Bilder tut ihr Übriges, um den Zuschauer emotional wie intellektuell zu involvieren. Da, wo der Erzähler nicht beteiligt ist, weil er keinen Einblick in das Innere der Bürgerstuben hat, kompensiert die scheinbar neutrale, Distanz wahrende Kamera die Absenz des Erzählerkommentars. Die Bewertung, etwa der Missbrauchsszene im Kontext der protestantischen Dorfgemeinschaft, erfolgt implizit durch die Montage der Bilder. Der Missbrauch wird durch zwei Szenen gerahmt, in denen es um den religiösen Eifer und die väterliche Autorität des Pfarrers geht. In der Szene vor dem Inzest werden wir Zeuge, wie der Pfarrer an seiner Tochter Klara wegen eines

vergleichsweise geringen Vergehens vor der versammelten Konfirmandenklasse ein Exempel statuiert. Er geht »wortlos auf Klara zu, nimmt sie beim Ohr und zieht sie durch die ganze Klasse zum Ofen, wo er sie mit dem Gesicht zur Wand stehen lässt«, bis sie ohnmächtig zusammenbricht. (133)

Bild 58, also das Bild nach der Inzestszene, zeigt eine krank und fiebrig aussehende Klara im Nachthemd, die im Büro ihres Vaters nach dem kreuzförmigen Brieföffner sucht und den Kanarienvogel aus dem Käfig nimmt. Über diese Szene legt Haneke kurz vor Schluss die Off-Stimme des Erzählers, die von dem fiebrigen Schwächezustand des Mädchens berichtet. Bild 60 zeigt den Pfarrer, der den gekreuzigten Kanarienvogel auf seinem Schreibtisch findet. In Bild 62 wohnen wir der Zeremonie bei, in der die Konfirmanden durch das Heilige Abendmahl den Bund mit dem göttlichen Vater erneuern. Als der Pfarrer vor seiner Tochter steht, zögert er »einen langen Augenblick«, reicht ihr dann aber doch den Kelch und spricht: »Nimm hin und trink! / Das ist das Blut des Neuen Testaments, / für dich vergossen zur Vergebung der Sünden.« (165)

Durch die Komposition dieser Sequenz bekommen die Worte des *Vaterunser* [...] *dein Reich komme* [...] *dein Wille geschehe* und die Zeremonie der Heiligen Eucharistie eine neue Bedeutung. Fokussiert wird, dass die rituelle Erneuerung des Bundes mitnichten nur auf der symbolischen Ebene das Moment der Gewalt beinhaltet. Vaterliebe und Vatergewalt gehen Hand in Hand, beide sind absolut und dulden keine Widerrede. Davon zeugen die blutigen Striemen der Pfarrerskinder, das Deflorationsblut der vierzehnjährigen Arztochter – beides sehen wir nicht im Bild, aber auf unserer inneren Leinwand – und auch der gekreuzigte Vogel. Wenn Klara im Fieberwahn den Vogel des Vaters aufspießt, vielleicht weil sie ihn für sein Liebstes hält, so ist das nicht einfach ein Akt der Rache, sondern auch eine zeichenhafte Wiederholung des christlich-patriarchalischen Opferrituals. Klara handelt – auf eine perverse Weise – im Sinne der väterlichen Logik. Darum ist es, unabhängig davon, dass der Pfarrer natürlich eine öffentliche Konfrontation vermeiden muss, nur folgerichtig, dass er seiner Tochter den Kelch mit dem Blut Christi nicht verweigert, obwohl er ahnt, was sie getan hat.

Unmittelbar im Anschluss an diese Bildfolge eskaliert das Geschehen, kommt es zu der schrecklichsten Gewalttat – dessen Opfer ausgerechnet Karli, der behinderte Sohn der Hebamme ist. An der Stelle, an der der fast zu Tode gemarterte Junge gefunden wird, ist der schon genannte Zettel hinterlegt: »DENN ICH; DER HERR; DEIN GOTT; BIN EIN EIFRIGER GOTT; DER DA HEIMSUCHT DER VÄTER MISSETAT AN DEN KINDERN BIS IN DAS DRITTE UND VIERTE GLIED.« (166)

Die Kinder rebellieren nicht offen gegen die Väter, sie schlagen sie buchstäblich mit ihren eigenen Waffen. Sie gehen im Namen des allmächtigen Vaters auf einen geheimen Kreuzzug gegen die Väter und die stummen oder absenten Mütter.¹⁸

Fatale Kommunikationsstrategien. – Haneke führt uns in seinem Film einen unheimlichen Generationenpakt vor. *Eine deutsche Kindergeschichte*, so der Untertitel, zeigt in paradigmatischer Weise, wie Kinder, die ja zunächst einmal schwach und abhängig sind, von ihren Eltern auf psychische und physische Gewalt konditioniert werden. Dass aus Opfern nicht selten Täter werden, ist bekannt. Der besondere Wert des Films liegt so auch nicht in der Illustration dieser Formel, sondern in der komplexen Analyse der Kommunikationsstrategien, die bei der Gewaltkonditionierung zum Einsatz kommen.

1. *Annas Lüge oder Was ist schlimmer als der Tod?* Das juristische wie moralische Verbrechen, das der Arzt an seiner Tochter begeht, wird durch das Mädchen gedeckt. Anna erklärt dem kleinen Bruder ihre Schmerzenstränen damit, der Vater habe ihr die Ohrfläppchen durchstoßen. So könne sie in Zukunft die Ohrringe der verstorbenen Mutter tragen (!). Diese Lüge ist deshalb umso beklemmender, weil Anna in einer früheren Szene des Films den Mut aufgebracht hat, den vierjährigen Bruder über die Sterblichkeit des Menschen aufzuklären (Bild 13). Damit hat sie die »fromme Lüge« des Vaters, die Mutter sei auf einer langen Reise, korrigiert. Sie kann ihrem Bruder sagen, dass die Mutter tot ist und sie alle irgendwann einmal sterben müssen. Was sie ihm aber nicht sagen kann, ist, dass der Vater die vakante Stelle der Sexualpartnerin gerade neu besetzt und das Inzestverbot gebrochen hat. Was ist schlimmer als der Tod? Die Sünde des Vaters!

2. *Ein aufrechter Diener Gottes oder Das Kommunikationsmodell des Verhörs.* Michel Foucault hat in *Überwachen und Strafen*¹⁹ die historische und machtpolitische Funktion des Geständnisses als diskursive Technik der Wahrheitsproduktion analysiert. Einer derartigen Produktion von Wahrheit wohnen wir bei, als der Pfarrer seinen pubertierenden Sohn über die »Sünde des Fleisches« belehrt und geradezu inquisitorisch befragt. Die Figur des Vaters ist in dieser Szene (Bild 40) gewissermaßen zweigeteilt: Wir sehen in einer halbnahen Einstellung von hinten einen Mann, der den Käfig seines Vogels säubert und ihn füttert. Diese fürsorgliche Instanz kehrt seinem Sohn allerdings den Rücken zu. Als er sich zu Martin umdreht, ist er die kirchliche Autorität mit weißer Priesterbinde, die das Kind über die Gefahren der Onanie aufklärt und ihn zu dem Geständnis bewegen will, selbst Hand an sich gelegt zu haben. Der Pfarrer erzählt von einem authentischen Fall, mit dem er in seiner Eigenschaft als Seelsorger betraut war: von einem Jungen, der infolge fortgesetzten Onanierens psychisch und physisch vollkommen degeneriert und schließlich elendig gestorben sei.²⁰ Martin hat bei dieser aus quälend langen nahen und halbnahen Einstellungen bestehenden Dialogszene eine rein reaktive Rolle, seine Antworten sind überwiegend non-verbal.

PFARRER Willst du's mir nicht sagen?

Nein? [...]

Martin wirkt sehr betroffen. Er hat den Blick gesenkt, schluckt mehrfach, wagt kaum zu atmen.

PFARRER Sieh mich an, Martin.

Martin hebt voller Angst den Blick, versucht gleich wieder wegzuschauen.

[...]

PFARRER Sei aufrichtig, Martin. Warum bist du so rot und unruhig geworden bei der Geschichte des armen Knaben?

MARTIN Rot? Ich weiß nicht ... es tut mir leid um ihn.

PFARRER Ist das alles?

Nein, Martin, es muss eine andere Ursache sein. Dein Gesicht verrät es. Sei aufrichtig, Martin.

MARTIN (beginnt zu weinen) Gott!

Er weint so erbarmungswürdig, dass auch dem Pfarrer die Tränen in die Augen treten. Er umarmt den Buben. Der ergreift die Hand des Vaters und küsst sie heftig.

PFARRER Num, Martin, warum weinst du?

Soll ich dir dein Geständnis ersparen?

Nicht wahr, du hast das getan, was jener unglückliche Knabe tat?

MARTIN (weinend) Ja.

Abblende. (98f)

Um die väterliche Liebe nicht zu verlieren, *muss* der Junge gegenüber dem unnachgiebigen Pfarrer gestehen – unabhängig davon, ob er sich des ›Lasters‹, dessen er bezichtigt wird, tatsächlich ›schuldig‹ gemacht hat oder nicht. Was sich in der Vergangenheit tatsächlich unter der Bettdecke des Jungen abgespielt hat, erfahren wir nicht (wohl aber, dass er in den kommenden Monaten nachts mit angegurten Händen im Bett liegt, Bild 47). Die einsilbigen oder nonverbalen Antworten Martins zeugen von einem psychisch massiv unter Druck gesetzten Kind, das existentiell auf die Liebe und Fürsorge des Vaters angewiesen ist, nicht von einem verstockten, durch Onanie zerrütteten Jugendlichen. Der Pfarrer ist kein Sadist, er spürt als Vater durchaus die Not seines Kindes, ist aber offensichtlich so sehr an seine Funktion als Seelsorger und Sittenwächter gebunden, dass er das Erpresserische der Konstellation nicht sieht. Die Wahrheit wird nicht aufgedeckt, sondern – so könnte man mit Foucault sagen – im Moment des erzwungenen Geständnisses hergestellt.

Etwas später (Bild 57) bekommt die Verhörszene nachträglich einen zusätzlichen bitteren Beigeschmack, wenn wir nämlich die abgründige Seite der väterlichen Liebe vor Augen geführt bekommen. Während der Wille bzw. der Geschlechtstrieb des Kindes gebrochen werden muss, angeblich um schlimmste Degenerationen zu verhüten, stellt sich der Arzt, wie oben bereits kommentiert, einen Freischein für seine körperlichen Bedürfnisse aus. Der Junge darf nicht an

sich ›herumspielen‹, der Vater aber sehr wohl an seiner minderjährigen Tochter. So oder so, der Körper des Kindes erweist sich einmal mehr als bevorzugter Gegenstand einer perfiden ›Biopolitik‹ (Foucault). Er wird kontrolliert, domestiziert, missbraucht und geschändet. Dafür rächen sich die Kinder – durch eine Spirale der Gewalt, die über den gezeigten dörflichen Mikrokosmos weit hinausweist, wie uns der Erzähler eingangs signalisiert.

3. *Verrätselte Reden oder Kindermund tut Wahrheit kund:* Michael Haneke nennt *Das weiße Band* im Untertitel *Eine deutsche Kindergeschichte*. Die Geschichte der Kinder erfahren wir aber, abgesehen von ganz wenigen Bildern/Szenen (darunter das Gespräch zwischen Anna und Rudolf über die Sterblichkeit und ein Gespräch der Kinder des Gutsverwalters, das Andeutungen über einen Anschlag auf das neugeborene Geschwisterkind enthält), nicht aus deren Perspektive. Wir sind nicht Zeuge der Verschwörung, belauschen nicht ihre ›Strategiegespräche‹, sondern sehen – meist aus der Perspektive des überforderten Lehrers – etwas, was befremdlich ist, was nicht mit den geläufigen Klischees von Kindheit vor hundert Jahren korrespondiert. Was fehlt in dieser ›deutschen Kindergeschichte‹ ist die oder zumindest eine ›authentische‹ Kinderstimme. Wenn die Kinder reden, so bedienen sie sich entweder einer durch und durch von Konventionen und Höflichkeitsfloskeln geprägten Sprache oder sie reden in Rätseln. Beides trägt dazu bei, das Wesentliche (hier die Hintergründe und Drahtzieher der Anschläge) zu entstellen und zu verdecken. Das gilt vor allem für die mutmaßliche ›Rädelsführerin‹ Klara, die Tochter des Pfarrers, die sich anfangs in verbaler Ehrerbietung und Gehorsamsbekundungen ergeht und gegen Ende des Films, als der misstrauisch gewordene Lehrer sie zu verhören versucht, virtuos ausweicht, indem sie auf einem pseudokindlichen Nichtverstehen insistiert und auf die Autorität des Vaters verweist. Dieser weiß freilich nichts und will auch nichts wissen von dem Abgründigen in seiner Gemeinde, ja in seiner engsten Familie. Er kann mit den Gefahren der Onanie umgehen, nicht aber mit den Gefahren der Übererfüllung und Pervertierung der väterlichen Gebote. Die Kinder haben die Kommunikationsstrategien der Erwachsenen internalisiert und machen sie sich zu Eigen. Sie zitieren die väterliche Autorität, führen unermüdlich die Worte des ›Herrn‹ – ›Herr Vater‹, ›Herr Lehrer‹, ›Gott‹ – im Munde, vor allem aber wiederholen und durchkreuzen sie ›der Väter Missetat‹, indem sie die erfahrenen Repressionen und Demütigungen nach unten reproduzieren.

4. *Die (Mit-)Schuld des Lehrers – das Scheitern des Erzählers.* Die Figur des Lehrers ist auf zwei Ebenen, als extradiegetischer Erzähler und innerhalb der Geschichte als (nicht-autoritärer) Ansprechpartner der Kinder, eine Vermittlungsinstanz. Auf beiden Ebenen versagt er: Weder kann er als gealterter Erzähler die Vergangenheit lückenlos rekonstruieren, noch gelingt es ihm, seine Position *zwischen* den etablierten Autoritäten und den desorientierten Kindern positiv

zu wenden. Dass die Kinder sich ihm andeutungsweise anvertrauen (Martins Rede von der ›Gottesprobe‹ und Ernas Offenbarung ihrer ›prophetischen‹ Alpträume, die der Lehrer zunächst als kindliche Hirngespinnste abtut), überfordert ihn angesichts seiner labilen Position in der Dorfgemeinschaft. Als er schließlich begreift, wer hinter den Anschlägen im Dorf steckt, ist der Alptraum der Verwaltertochter, die brutale Zurichtung Karlis, bereits Realität geworden. Sein Versuch, die Verschwörung der Kinder aufzudecken, kommt zu spät. Vor allem aber, und hierin liegt das eigentliche Versäumnis, beugt sich der Lehrer der Autorität des Pfarrers, die ihm unter Androhung von gesellschaftlichen Sanktionen Schweigen gebietet, wo es doch dringend notwendig wäre, die ganze Angelegenheit ans Licht zu bringen und den Teufelskreislauf zu durchbrechen.

Das letzte Bild des Films spielt konsequenterweise in der Kirche – im Haus des Herrn –, der sonntägliche Gottesdienst wird gefeiert, abgesehen von der verschwundenen Arztfamilie und der Hebamme mit ihrem Sohn trifft die ganze Gemeinde zusammen. »Eine Stimmung von Erwartung und Aufbruch lag in der Luft. Alles würde nun anders werden.« (206) So die Erzählerstimme aus dem Off – und in dieser Einschätzung, die angesichts der folgenden weltpolitischen Entwicklungen fast zynisch wirkt (die kleine Dorfgeschichte wird durch die große Geschichte, die Ermordung des österreichischen Thronfolgers und den Ausbruch des Ersten Weltkriegs, überrollt) manifestiert sich noch einmal das Scheitern des Erzählers. Denn das, was er sich vorgenommen hat, »auf manche Vorgänge in diesem Land ein erhellendes Licht« (7) zu werfen, hat er nicht geschafft, weil er sich, das wissen wir am Ende des Films, der Autorität des Kirchenvertreters gebeugt hat.

ERZÄHLER I..I

Ich wurde am Beginn des dritten Kriegsjahrs eingezogen. Nach Kriegsende verkaufte ich das von meinem inzwischen verstorbenen Vater geerbte Haus in Vasendorf und eröffnete mit diesem Geld eine Schneiderwerkstätte in der Stadt. Ich habe niemand aus dem Dorf wiedergesehen.

Nachdem die STIMME des Erzählers zum Schweigen gekommen ist, hören wir immer leiser den CHORAL. Schließlich ist alles dunkel und stumm. SCHWEIGEN. Dann der ABSPANN. (207)

Der gealterte Erzähler steht, so könnte man über seine Motivation spekulieren, an der Schwelle des Todes und rekonstruiert – im Wissen um die eigenen Versäumnisse – eine unbewältigte Geschichte, eine Geschichte der Gewalt, an der er durch sein Schweigen eine Mitschuld trägt. Das, was ihm in den Jahren und Jahrzehnten widerfahren ist, wird in wenigen Sätzen abgehandelt, scheint marginal zu sein im Vergleich zu der offen gebliebenen Angelegenheit, von der zuvor die Rede war. Den größten Raum nimmt in diesem abschließenden Bild

das Schweigen ein und – unausgesprochen – die Mitschuld desjenigen, der geschwiegen hat. Der Film endet, wie er begonnen hat, »dunkel und stumm«, und diese Regieanweisung ist als finales Statement auch zu den Möglichkeiten und Grenzen der (filmischen) Rekonstruktion von Geschichte zu sehen: Die Geschichte muss erzählt und gezeigt werden, um dann aber doch wieder in Schweigen und Dunkelheit zu versinken, darin liegt das Paradoxon des Films.

Michael Haneke hat mit *Das weiße Band* einen ungewöhnlichen und provokanten Beitrag zur deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts geliefert, der aber auch das Risiko einer eindimensionalen Rezeption birgt. Wenn er als Schauplatz der rätselhaften und – folgt man der Logik der Figuren – doch von Gott gewollten Gewaltexzesse eine protestantische Dorfgemeinschaft wählt, in der ein Klima von dumpfer Autoritätshörigkeit gepaart mit Bigotterie und latenter Aggressivität herrscht, so ist es in der Tat nahe liegend, den moralischen Rigorismus dieses historischen Protestantismus als »eine der Wurzeln des Nationalsozialismus« zu lesen.²¹ Verfolgt man diese Spur weiter bis in die Generation der Söhne und Töchter der Nationalsozialisten und ihrer Mitläufer, so stößt man unweigerlich auf den Umstand, dass einige der Hauptakteure der RAF-Bewegung aus protestantischen Elternhäusern kamen, allen voran Ulrike Meinhof und Gudrun Ensslin. Haneke hat diese Lesart in Interviews einerseits bestätigt, indem er die rhetorische Frage aufwarf: »Warum gibt es diese Form des Radikalismus gerade in Deutschland?« und »bei der Baader-Meinhof-Gruppe ein sehr deutsches Moment« konstatierte.²² Andererseits betont er aber auch, dass es ihm gerade nicht um einen konkreten Erklärungsansatz für die deutsche NS-Geschichte und für den deutschen Linksterrorismus ging: »[...] es geht mir um Menschen, die die Normen, von denen sie unterdrückt werden, verabsolutieren, um sich ihnen so zu entziehen. Das hat nicht nur mit dem deutschen Faschismus zu tun, sondern mit jeder Form von Radikalisierung.«²³

Das weiße Band funktioniert, so lässt sich abschließend sagen, sowohl als überhistorische Parabel wie auch als Versuch, die Geschichte des deutschen Terrors mit Blick auf *eine* mögliche Ursache zu beleuchten. Das Bemerkenswerte an Hanekes Modell liegt nicht zuletzt in der äußerst differenzierten, filmästhetisch konsequent (durch Schwarzfilm, Plansequenzen, quälend lange Einstellungen, Reduktion des Blickfeldes, Montage als impliziter Kommentar etc.) umgesetzten Analyse der Kommunikationsstrategien/-formen, welche den Prozess der Radikalisierung und Brutalisierung begleiten bzw. ihm zu Grund liegen. Was der Film in unterschiedlichen Variationen paradigmatisch vorführt ist, dass es einen fatalen Zusammenhang gibt zwischen defizitären Formen der Kommunikation und steigender Gewaltbereitschaft.

Gerade über die Figur des nachträglich um Aufklärung ringenden Erzählers, der die Mitschuld derjenigen repräsentiert, die um geschehenes und weiterhin praktiziertes Unrecht wissen, aber Schweigen darüber wahren, lässt sich dann

doch wieder eine spezifische Verbindung zur Geschichte des Nationalsozialismus herstellen – zur Geschichte des braunen Terrors und des Genozids, der nicht zuletzt durch eine schweigende Masse mitgetragen wurde.

Anmerkungen

- 1 *Das weiße Band - Eine deutsche Kindergeschichte* (D, Ö, F, I 2009), Buch und Regie: Michael Haneke, Kamera: Christian Berger, Schnitt: Monika Willi, Produktionsfirma: X Filme Creative Pool u.a., Produzent: Stefan Arndt u.a.
- 2 *Nahaufnahme Michael Haneke. Gespräche mit Thomas Assheuer*, 2. erweiterte und aktualisierte Auflage, Berlin 2010, 159.
- 3 Aus technischen Gründen, wegen der zu geringen Lichtempfindlichkeit von Schwarz-Weiß-Filmmaterial, wurde der Film zunächst in Farbe gedreht und erst nachträglich umgewandelt. Vgl. *Nahaufnahme Michael Haneke*, 152f.
- 4 Michael Haneke, *Gewalt und Medien*, in: *Nahaufnahme Michael Haneke*, 193–201, hier 198.
- 5 Vgl. Jörg Metelmann, *Zur Kritik der Kino-Gewalt. Die Filme von Michael Haneke*, München 2003, 142.
- 6 Franz Grabner, »Der Name der Erbsünde ist Verdrängung«, *Ein Gespräch mit Michael Haneke*, in: Christian Wessely, Gerhard Larcher, Franz Grabner (Hg.), *Michael Haneke und seine Filme. Eine Pathologie der Konsumgesellschaft*, Marburg 2005, 45.
- 7 *Nahaufnahme Michael Haneke*, 76f.
- 8 Hanekes selbst erklärtes Ziel ist es, »Gewalt als das darzustellen, was sie letztlich ist, nämlich als nicht konsumierbar.« Zitiert nach Karl Ossenagg, *Der wahre Horror liegt im Blick. Michael Hanekes Ästhetik der Gewalt*, in: Wessely, Larcher, Grabner (Hg.), *Michael Haneke und seine Filme*, 65.
- 9 Die Auslöschung der dreiköpfigen Familie Schober erweist sich als nur ein Kapitel einer ganzen Serie von Mordtaten, ohne dass Anfangs- und Schlusspunkt ins Blickfeld geraten. Die Erklärungen, die die jungen Männer für ihr Tun abgeben, sind ein perfides Spiel mit Klischees. Auf die Frage nach dem Warum antwortet Peter lapidar »warum nicht?«. Als die Frage später noch einmal gestellt wird, zitiert Paul eine Reihe gängiger Klischees: prekäre soziale Herkunft, Drogenprobleme, missratenes Kind aus reicher Familie.
- 10 Michael Haneke, *Das weiße Band. Eine deutsche Kindergeschichte. Das Drehbuch zum Film*, Berlin 2009, 166. Nachweise (Bild- oder Seitenangabe) künftig direkt im Text.
- 11 So zum Beispiel ZEIT-Redakteur Thomas Assheuer in seinem Gespräch mit Haneke (*Nahaufnahme Michael Haneke*, 158).
- 12 Naqvi spricht treffend von einer »überhistorischen Parabel«, die mehrere historische Referenzpunkte habe, darunter neben dem Faschismus des Dritten Reichs auch das habsburgische Trauma (die Ermordung des Thronfolgers, die Auslöser des Ersten Weltkriegs war) und der deutsche Radikalismus der 60er und 70er Jahre. Fatima Naqvi, *Trügerische Vertrautheit. Filme von Michael Haneke*, Wien 2010, 130.
- 13 *Nahaufnahme Michael Haneke*, 159.
- 14 Der auf W.C. Booth zurückgehende Begriff des unzuverlässigen Erzählens ist in den 1990er Jahren stark kritisiert worden, weil er auf einem Widerspruch zwischen den Normen des Erzählers und denen des impliziten Autors basiert. Dieser Widerspruch setzt wiederum voraus, dass »der implizite Autor als Maßstab für die Ermittlung von

- e.U. [erzählerischer Unzuverlässigkeit] gesetzt wird. Genauer hierzu Bruno Zerwecks Artikel *Unzuverlässigkeit, erzählerische*, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart–Weimar 1998, 550. In den vergangenen Jahren haben zum Beispiel die Regisseure David Fincher (*Fight Club*) und Christopher Nolan (*Memento, Inception*) die Figur des unzuverlässigen Erzählers auf originelle Weise für das Medium Film adaptiert.
- 15 Vgl. meinen Aufsatz *Die schreckliche Schönheit des Vergangenen - Dimensionen historischen Erzählens in Stifters »Der Hochwald« und Storms »Eekenhof«*, in: *Literatur für Leser*, 2/2002, 65–78. Auch Naqvi, *Trügerische Vertrautheit*, 129, weist auf das Spiel mit der literarischen Tradition hin. Der Film »tut so, als wäre er aus einer Novelle des poetischen Realismus hervorgegangen«.
 - 16 »Alles was im Off stattfindet, provoziert die Phantasie des Zuschauers mehr als das, was er sieht. Er kann dann die Bilder in seinem Kopf entstehen lassen.« *Nahaufnahme Michael Haneke*, 170.
 - 17 Im Vorfeld gab es mehrere Szenen, die den Missbrauch nahe legen, u.a. die Vorwürfe der Hebamme, der früheren Haushälterin und Geliebten des Arztes, er sei ihrer überdrüssig, weil er seine Tochter befingere (121).
 - 18 Zur Rolle der Frauen und Mütter als »Handlanger des [väterlichen] Gesetzes« siehe Naqvi, *Trügerische Vertrautheit*, 140.
 - 19 Vgl. Michel Foucault, *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses* (Kapitel I.2.), Frankfurt/Main 1994.
 - 20 Haneke hat einige Anregungen für seinen Film dem von Katharina Rutschky herausgegebenen Band *Schwarze Pädagogik. Quellen zur Naturgeschichte der bürgerlichen Erziehung* (8. Auflage, Berlin 2001) entnommen und sich für diese Szene speziell an dem in diesem Band abgedruckten Text *Wodurch man das Geständnis der Onanie erlangt* von P. Villauve aus dem Jahr 1798 orientiert.
 - 21 So fasst Daniela Sannwald die Debatte zusammen: *Vorwort oder: Schwarz und weiß. Ästhetik und Moral in Michael Hanekes Werk*, in: Daniela Sannwald, Thomas Koebner, Fabienne Liptay (Hg.), *Film-Konzepte Heft 21: Michael Haneke*, München 2011, 3–15, hier 5.
 - 22 *Nahaufnahme Michael Haneke*, 157f.
 - 23 *Nahaufnahme Michael Haneke*, 159.

WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

3

2013

59. Jahrgang

Paul Peters Faschismus und Apokalypse bei Brecht und Celan ■

Gustav Landgren Ernst Toller und die neuen Medien ■

Arne Klawitter Das Panorama bei Goethe ■ *Lena Kugler*

(Falsche) Fossilien und die »Bergwerke zu Falun« ■

Ansgar Mohnkern Zu Stifters »Nachsommer« ■ *Sandra Kluwe*

Zu Kafkas Novelle »Das Urteil« ■ *Eugenio Spedicato*

Selbstauflösung und Kontingenz im Erzählwerk Wellershoffs

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 Jahresabonnementspreis
(für 4 Hefte à EUR 20,-)
beträgt EUR 80,-,
der Studentenabonnementspreis EUR 56,-
und der Einzelheftpreis EUR 22,-,
jeweils zuzüglich Versandkosten.

Herausgegeben von Peter Engelmann
gemeinsam mit Michael Franz und
Daniel Weidner

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

Gefördert vom Bundesministerium für
Wissenschaft und Forschung und vom
Bundeskanzleramt der Republik
Österreich sowie mit Unterstützung des
Zentrums für Literatur- und Kultur-
forschung Berlin

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: Martina Kempter
Redaktionsanschrift:
Schützenstraße 18
D-10117 Berlin
Telefon: (030) 20192-460
Telefax: (030) 20192-154
E-Mail: weimarer.beitraege@passagen.at

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

Inhalt

| | |
|--|-----|
| <i>Paul Peters</i> Himmel der Verfinsterung. Faschismus und Apokalypse bei Brecht und Celan | 325 |
| <i>Gustav Landgren</i> »Den gesamten Zuschauerraum unter Film setzen.« Ernst Toller und die neuen Medien | 362 |
| <i>Arne Klawitter</i> Zwischen Verwunderung und Vergnügen. Das Panorama bei Goethe und den Romantikern | 381 |
| <i>Lena Kugler</i> Die Tiefenzeit von Dingen und Menschen. (Falsche) Fossilien und die »Bergwerke zu Falun« | 397 |
| <i>Ansgar Mohnkern</i> Ordnung, Wachstum, Zins. Zu Stifters »Nachsommer« | 416 |
| <i>Sandra Kluwe</i> Ein »geradezu unendlicher Verkehr«. Warenverkehr, Briefverkehr, gesellschaftlicher Verkehr, Straßenverkehr und Geschlechtsverkehr als semantischer Holismus in Kafkas Novelle »Das Urteil« | 431 |
| <i>Eugenio Spedicato</i> »Der Kamm in der Butter«. Von den Sirenenklängen der Selbstauflösung zu den Zerreißproben der Kontingenz in Dieter Wellershoffs Erzählwerk | 447 |

Diskussion - Rezensionen

| | |
|--|-----|
| <i>Torsten Hitz</i> Der Philosoph, der er also ist. Zum Stand der deutschsprachigen Derrida-Rezeption | 464 |
| <i>Christian Schön</i> Christina von Braun: Der Preis des Geldes. Eine Kulturgeschichte | 471 |
| <i>Jens Grimstein</i> André Lottmann: Arbeitsverhältnisse. Der arbeitende Mensch in Goethes Wilhelm Meister-Romanen und in der Geschichte der Politischen Ökonomie | 474 |
| <i>Heinz Hamm</i> Johannes Anderegg: Transformationen. Über Himmlisches und Teufliches in Goethes »Faust« | 477 |

Herausgeber

Peter Engelmann (Wien)

gemeinsam mit *Michael Franz* (Berlin) und *Daniel Weidner* (Berlin)

Wissenschaftlicher Beirat

Alexander W. Belobratow (St. Petersburg), *Marino Freschi* (Rom), *Willi Goetschel* (Toronto), *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* (Paris), *Rodney Symington* (Victoria), *David Wellbery* (Chicago)

Autoren dieses Heftes

Grimstein, Jens – Université Paris-Est Créteil, Département d'allemand, 61 avenue du Général de Gaulle, F-94010 Créteil

Hamm, Heinz, Prof. Dr. – Reichardtstraße 20, D-06114 Halle

Hitz, Torsten, Dr. – Universität Münster, Philosophisches Seminar, Domplatz 6, D-48143 Münster

Klawitter, Arne, Prof. Dr. – Waseda University, Faculty of Letters, Arts and Sciences, Toyama 1-24-1, Shinjuku-ku, 162-8644 Tokyo, Japan

Kluwe, Sandra, Dr. – Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, Germanistisches Seminar, Hauptstraße 207-209, D-69117 Heidelberg

Kugler, Lena, Dr. – Universität Konstanz, Exzellenzcluster Kulturelle Grundlagen von Integration, Fachbereich Literaturwissenschaft, D-78457 Konstanz

Landgren, Gustav, Dr. – Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Deutsches Institut, Jacob-Welder-Weg 18, D-55128 Mainz

Mohnkern, Ansgar, Dr. – Universiteit van Amsterdam, Duitse taal en cultuur, Spuistraat 210, NL-1012VT Amsterdam

Peters, Paul, Prof. Dr. – McGill University, German Studies, Department of Literatures, Languages and Cultures, 688 Sherbrooke Ouest, Montreal QC, Kanada H3A 3R1

Schön, Christian – Adalbertstraße 41, D-10179 Berlin

Spedicato, Eugenio, Prof. Dr. – Università di Pavia, Dipartimento di Studi Umanistici - Sezione di Lingue e Letterature Straniere Moderne, Strada Nuova 106/c, I-27100 Pavia

Redaktionsschluss: 20. Juni 2013

Paul Peters

Himmel der Verfinsterung

Faschismus und Apokalypse bei Brecht und Celan

In den finsternen Zeiten
Wird da auch gesungen werden?
Da wird auch gesungen werden.
Von den finsternen Zeiten.

Bertolt Brecht, *Svendborger Gedichte*, II

Es ist nicht üblich, Brecht und Celan in einem Atemzug zu nennen. Zu sehr dominiert die Vorstellung von dem hermetischen Lyriker hier, der eher mit Hölderlin, Mallarmé und Rilke in Zusammenhang gebracht wird und sich in der raffinierten und weltabgewandten Verschlüsselung ausgedrückt haben soll, und dem operativen Dichter dort, der, um in das politische Handgemenge unmittelbar eingreifen zu können und dort seine Wirkungen zu erzielen, sich einer möglichst kommunikativen und transparenten Sprache verschrieb.¹ Woher sollten sich dann ihre Sphären je berühren? Indes, sie berühren sich, und nicht zuletzt dadurch, dass Celan selber noch in seiner letzten und zunehmend umdüsterten Lebensphase sich wiederholt und ausdrücklich auf Brecht bezogen hat.² So auch in dem wohl bekanntesten dieser Texte, der sich unmittelbar und namentlich an den berühmten Vorgänger wendet (GW II, 385):

EIN BLATT, baumlos,
für Bertolt Brecht:

Was sind das für Zeiten,
wo ein Gespräch
beinah ein Verbrechen ist,
weil es so viel Gesagtes
mit einschließt ?

Das Gedicht ist von Celan als direkte Replik auf das Brecht-Gedicht *An die Nachgeborenen* geschrieben worden.³ So greift es – wie viele Lyriker vor und nach Celan es gemacht haben – das dialogische Angebot in der zelebrierten

Brecht'schen Interpellation der Nachkommenden auch auf, um Ähnlichkeit und Differenz der von beiden Dichtern apostrophierten »Zeiten« auszumessen sowie der von Brecht aufgeworfenen Frage nach der diesen Zeiten angemessenen Sprache nachzugehen. So ist das Gedicht gemeinhin von der Celan-Philologie, ganz im Banne der Fixierung auf die angeblich so entgegengesetzten Sprechweisen der beiden Dichter, generell als Absage des Hermetikers Celan an den operativen Brecht verstanden worden.⁴ Dafür gibt es aber im Gedicht selber wenig Anhaltspunkte, das bei allem Beharren auf dem eigenen Standpunkt eher als Hommage und Huldigung gehalten ist und wo der Impuls zur Identifikation wie zur Selbstbehauptung sich exakt die Waage halten. Ja, wenig fehlt, und man könnte sagen, dass das Gedicht eine späte und gleichsam nachträgliche Realisierung des Prinzips der antifaschistischen Einheitsfront darstelle, des »Vereint schlagen, getrennt marschieren«, das seinerzeit Trotzki gegen die verhängnisvolle Spaltung der Arbeiterparteien befürwortet hatte, wonach jeder Partner zwar die eigene programmatische Identität und Ausrichtung bewahre, aber gemeinsam gegen den Feind vorgehe.⁵ Denn wenn wir uns das Gedicht näher anschauen, so ist es am ehesten in seiner inneren Struktur und seinem tragenden Grundgestus als eine Art Schulterschluss über den Abgrund zu verstehen. Rückblickend reicht Celan – übrigens im dankbaren Rückgriff auf eine Bildlichkeit des älteren Dichters und Antifaschisten – Brecht baumlos ein Blatt. Er erkennt somit Brecht und dessen dichterisches Engagement gegen den Faschismus als für sich selbst so verbindlich wie vorbildlich an. Hier brauchen wir nur auf die volle Namensnennung »Bertolt Brecht« hinzuweisen, die in dem Œuvre Celans, das sonst äußerst zurückhaltend mit den Namen verfährt, absoluten Seltenheitswert besitzt und somit als Auszeichnung wohl umso emphatischer zu verstehen ist; wie darauf, dass das »baumlose Blatt« – was der sonst auf solche intertextuelle Hintergründe und Zusammenhänge so erpichten Celan-Philologie anscheinend bis heute entgangen ist – selbst Brecht-Zitat ist und somit eine weitere Brecht-Huldigung darstellt, spricht der Exilant Brecht doch von sich in seinen kalifornischen Gedichten als von einem »baumlosen Blatt« (BFA 15, 44f.). Schon allein dieser Umstand zeigt, dass Celans Gedicht nicht als okkasionelle Miniatur, als Niederschlag etwa einer momentanen Auseinandersetzung mit einem einzigen Brecht-Gedicht zu verstehen ist, sondern als prinzipielle Auseinandersetzung mit Brechts Werk, zumal dem Gedichtwerk des Antifaschismus und des Exils.

Dass diese Auseinandersetzung von Celans Seite indes nicht weniger als existenziell zu nennen ist, geht bereits aus seinem Text eindeutig hervor. Denn die Brecht'sche Bezeichnung vom Baumlosen übernimmt Celan hier wie für das eigene individuelle Gedicht gleichzeitig auch global, für die eigene Person wie für das eigene Werk. Ist ein »Blatt, baumlos« Bezeichnung für das eine Gedicht, das er Brecht überreicht, so auch in der kryptographischen Verschlüsselung, gleichsam als chiffriertes silbengestütztes Anagramm (»Blatt, baumlos« = Paul

Celan), für die eigene Person wie für das »eigene Gedicht« in einem umfassenderen Sinn. Mit anderen Worten: hier reiht sich Celan, in einem demonstrativen Gestus des Schulter schlusses, der in einigen ähnlich emphatischen Gedichten des Spätwerks vorkommt,⁶ förmlich an Brecht an, ja, man könnte sagen, kraft des alliterativen »Blatt, baumlos« / »Bertolt Brecht«, er schmiegt sich an ihn. Weit davon entfernt, sich von Brecht abgrenzen zu wollen, ist hier in dem ersten Impuls des Gedichts, schon in das elementare Sprachmaterial eingesenkt, ein mimetischer Drang zur Identifikation bemerkbar, der in seinem Bezug auf einen anderen Dichter im Celan'schen Werk seinesgleichen sucht, und dies auch angesichts der Huldigungen und Hommagen, die er anderen dichterischen Identifikationsfiguren wie Mandelstam, Hölderlin oder Heine dargebracht hat.⁷ Denn dass er die eigene Person wie das eigene Werk mit einer Brecht entlehnten, an Brecht unmittelbar anknüpfenden Bildlichkeit bezeichnet, will wohl in Hinblick darauf, was er von dessen dichterischer Befugnis hält, viel besagen. Im Bild vom »Baum [...] /Beraubt des Laubes, und Laub beraubt seines Stamms« hat die Brecht'sche Verlassenheit – »schwierig /den künftigen Weg des Blattes auszurechnen!« – Celan das Bild seiner eigenen und späteren gegeben.

Indes, das Celan-Gedicht hat als Replik im Dialog noch mehr als einen identifikatorischen, es hat einen programmatischen Charakter. Celan blickt hier, in diesem späten und erst in den Nachlassband *Schneepart* aufgenommenen Gedicht, wie auf das Brecht'sche so auf das eigene Werk zurück. Denn beiden Gedichten, *An die Nachgeborenen* wie seinem Celan'schen Echo und Widerpart, ist gemeinsam, dass ihnen ein gleichsam potenziertes zeitlicher Bezug eignet, indem für diese beiden so intensiv auf ihre Zeit bezogenen Dichter hier eine besonders schwere Stunde der eigenen Biographie geschlagen hat, und zwar – für sich wie für ihr Lebenswerk – die Stunde der Bilanzen. So legen beide in den besagten Gedichten über sich wie über ihre Zeit rückblickend Rechenschaft ab, und die genaue mimetische Angleichung Celans an das Brecht'sche Vorbild macht sich auch dadurch bemerkbar, dass Celan gerade auch darin seinem großen Vorgänger sekundiert. So zieht er 1968 in Paris Bilanz: in einem Lebensabschnitt zunehmender Zweifel wie auch psychischer Störungen und bedrohlicher Auflösungserscheinungen, die als Spätfolgen des Holocaust dann in seinem Freitod 1970 münden;⁸ nicht anders als Brecht 1938 in Svendborg Bilanz gezogen hat, und zwar angesichts des gegenwärtigen Triumphs des Dritten Reichs mit einer Skepsis, die sowohl dem eigenen Werk wie dem eigenen Sprechen – wie gar dem eigenen Überleben – gilt. Somit hält ein durchaus noch junger Brecht in Svendborg 1938 im Gedicht *An die Nachgeborenen* Rückschau, schreibt Alterswerk, zieht, selber das eigene Œuvre summierend, ein vorläufiges Fazit, gerade weil er in dem Augenblick nicht wissen kann, ob es angesichts der Zeitumstände nicht doch ein endgültiges sei. Denn keineswegs verhält es sich so, wie es uns ein gewisses Vorurteil weismachen will, als wäre der Brecht'sche »Sitz im Leben« ein sicherer, und abgesicherter, gewesen.

Der Svendborger und skandinavische Brecht ist vielmehr ein zutiefst verunsicherter und geradezu prekariert, dessen Verunsicherungen und Prekarität, gerade in diesem Moment größter geschichtlicher Exponiertheit, sich mit den Celan'schen Verunsicherungen, Prekaritäten und Exponiertheiten durchaus verschwistert zeigen. Denn dieser Brecht ist sich aufgrund der Zeitumstände seines Lebens, seines Werkes, seines Sprechens, seiner Adressaten, gar seiner wegbrechenden Lebenswelten und -zusammenhänge keineswegs mehr sicher. Aus solcher Lage spricht er, und aus verwandter Lage wird ihm Celan dann antworten: von Prekarisiertem zu Prekarisiertem; das ist der »Meridian«, der die beiden Dichter in diesem für beide krisenhaften Augenblick verbindet.⁹

»Wirklich, ich lebe in finsternen Zeiten!«, setzt Brecht dann gleich, mit einem inzwischen geradezu sprichwörtlich geworden *incipit*, in *An die Nachgeborenen* ein (BFA 13, 85ff.), und man kann sagen, damit gibt er an, dass sein Gedicht ganz im Zeichen dieser Zeiten steht, von ihnen wie aufgeladen ist, sie nach außen als Mal an der Stirn wie gleichzeitig als generative Keimzelle in sich trägt. Und gerade dieser schwarze Heliotropismus gegenüber der zeitgeschichtlichen Verfinsterung und sich abzeichnenden Geschichts-Eklipse macht, bei aller Verschiedenheit in der Leid-Erfahrung wie in der poetischen Ausformung, hier die singuläre Verbundenheit Celans mit dem älteren Dichter aus. »Ich setze – mir bleibt keine andere Wahl – ich setzte den Akut«, hatte Celan in Hinblick auf Zeitbezogenheit, Zeitabgewandtheit oder gar Ewigkeitsanspruch in der *Meridian*-Rede geschrieben und vom Gedicht verlangt, dass aus seinem Hier und Jetzt, aus der »einen, einmaligen, punktuellen Gegenwart« das »Eigenste« spreche: die »Zeit«. (GW III, 190; 198) Vielleicht hatte aber wie kein Dichter vor ihm der Svendborger Brecht den – antifaschistischen – Akut gesetzt, und somit, aus dem eigenen punktuellen Hier und Jetzt, die Zeit als Unzeit angesprochen.

Somit übernimmt Celan zur Gänze diese klassische Brecht'sche Charakterisierung, und zwar sowohl von der Zeit wie von der Stellung des Gedichts darin; so gab es auch für ihn keine andere Möglichkeit des Gedichts, als gegen solche Zeiten anzuschreiben. Gerade darin ist Brecht Vorbild: nicht nur dass, sondern wie er es gemacht hat. Denn die Sphären der beiden Dichter berühren sich auch hierin keineswegs okkasionell, sondern prinzipiell, und gleichsam in ihrer Genese. Schrieben beide Dichter sich doch von der Auseinandersetzung mit dem Faschismus her, Brecht schon vor 1933, Celan für die gesamte Dauer seiner produktiven Laufbahn; Celan von seinem »20. Jänner«, dem Tag der Wahnseekonferenz, Brecht von seinem 30. Januar her, dem Tag der nationalsozialistischen »Machtergreifung«. Und zwar nicht nur in dem Sinne, dass beide sich in ihren Texten gegen den Faschismus ausgesprochen hätten – vielmehr bildet diese Auseinandersetzung nunmehr die formende Mitte ihres ganzen Dichtens, sind ihre Gebilde von dieser Auseinandersetzung allesamt zutiefst gezeichnet und in ihrer sprachlichen Substanz getroffen. Denn für beide gibt es nur das Schreiben in und gegen diese

Zeit, und keinen Ort des Dichtens außerhalb ihrer; dabei stellt die Zeit als Unzeit indes für beide das Dichten selbst in Frage. Denn dass der deutsche Faschismus die deutsche Sprache selbst in Frage stelle, ist eine gemeinsame Voraussetzung, eine gemeinsame Empfindung, die vielleicht nur diese beiden Dichter in solcher beispielhaften Gründlichkeit – und solchem sprachschöpferischen Rigorismus – geteilt haben. Ging diese Auseinandersetzung doch bei beiden so weit, dass sie sich angesichts des Faschismus und seines Sprach- und Menschenmissbrauchs genötigt sahen, im Gegenzug die deutsche Sprache und Dichtersprache von Grund auf neu zu entwerfen; Brecht mit seiner lakonischen »Sprachwaschung« und Celan, womöglich noch fundamentaler, mit seiner Neukonstituierung der Sprache gleichsam von ihren prismatischen Rändern und präsemantischen Strukturen her. Die mit den glatten Stirnen, schrieb Brecht, hatten »die furchtbare Nachricht / Nur noch nicht empfangen.« So sind beide Dichter darin grundverwandt, dass sie, mit Brecht gesprochen, jene Nachricht empfangen hatten und ihre Gedichte folglich keine glatte Stirn mehr aufwiesen: oder, um einen Celan'schen Terminus zu gebrauchen, als Dichter vor allem bemüht waren, mit allen ihnen zu Gebote stehenden Mitteln – sprich unter dem Aufgebot aller dichterischen wie menschlichen Substanz – in den Zeiten, die Unzeiten waren, das angemessene dichterische »Gegenwort« zu sprechen (GW III, 189).¹⁰

Das Empfinden der Prekarisierung, die oft verzweifelte Reflexion auf Möglichkeit und Unmöglichkeit eines solchen Sprechens, die andauernde »radikale In-Frage-Stellung« des Gedichts und der bisherigen Dichtersprache, gar der Charakter des Gedichtes als »Flaschenpost« – auch dies teilen der vorshoahitische Exilant Brecht und der nachshoahitische Celan. Aber »das Gedicht, ist nicht zeitlos. [...] es sucht, durch die Zeit hindurchzugreifen – durch sie hindurch, nicht über sie hinweg.« (GW III, 188) Dieser Satz, der nach Celan für das Gedicht allgemein gilt, gilt dann auch in besonderem Maße für die Celan'sche Gegenüberstellung des eigenen mit dem Brecht'schen; und das Gedicht der emphatischen Identifikation mit dem großen Vorbild ist somit gleichzeitig ein Gedicht der Nicht-Identifikation. Denn der Schulterschluss über den Abgrund muss auch den Abgrund ausmessen. Und dieser Abgrund – in Celans Gedicht optisch wie klanglich markiert durch die Zäsur, die »sprachlose« weiße Fläche zwischen den beiden Gedichtabschnitten – ist als zwar Angedeutetes, jedoch Verschwiegenes nichts anderes als die Shoah selbst. Denn ist Brechts *An die Nachgeborenen* als Summa und Testament, gar als prophetisch aufgeladener Text zeitlich gleich dreifach aufgeschichtet – Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft –, so hat Celans Gedicht, das Brecht aus jener Zukunft antwortet, ihn gleichsam mit der »furchtbaren Nachricht« auf dem Laufenden hält, eine so ähnlich wie abweichend zeitlich aufgeschichtete Struktur. War doch Celans »jüngste Vergangenheit« für den Svendborger Brecht noch bevorstehende Zukunft, so wie Celans erlebte Gegenwart die Nachwelt jener Zukunft ist. Keiner also, der befugter wäre, Brecht aus jener weiteren Zeitaufschichtung, jenem

zweifachen Futur zu antworten. Derjenige, der versucht hat, das nachshoahitische »Gegenwort« zum Faschismus zu sprechen, entbietet hier seinen Gruß demjenigen, der das vorshoahitische Wort dagegen sprach: das ist der geschichtlich wie literaturgeschichtlich selbst äußerst exponierte Stellenwert dieser Zeilen. So ist das Celan'sche Gedicht als Doppelstruktur gleichzeitig eine Triade, seine Zweiteilung eine Dreiteilung, die als Mikrokosmos den Makrokosmos umfasst, und in seiner räumlichen wie zeitlichen Aufschichtung umschließt es die drei Zeitebenen vor und nach der Shoah sowie, in seiner leeren weißen Mitte, den katastrophalen Einbruch der Shoah selbst – dies letztere »ohne Sprache«. Brechts und Celans Sprechen ist somit rein zeitlich und geschichtlich von Ähnlichkeit wie Differenz gezeichnet, und auch dieses reflektiert Celans Gedicht.

Was sind das für Zeiten, wo
Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist
weil es das Schweigen über so viele Untaten einschließt!

hatte Brecht gefragt, und darauf schreibt Celan die aktualisierenden Zeilen, wo das Gesagte an die Stelle des Schweigens getreten ist, und die Bäume als mögliche, wenn auch bedrohte und problematisierte Zeichen einer Lebenswelt, nun selber einem Zustand des Baumlosen und Leblosen gewichen sind. So beschwört Celan mit dem »Baumlosen« das Bild der ihm und Brecht gemeinsamen apokalyptischen wie postapokalyptischen Katastrophenlandschaft des Dritten Reiches herauf und signalisiert gleichzeitig die eigene poetische Deszendenz von Brecht als dem Urheber jenes Bildes, das Celan sich hier so verschärfend wie intensivierend, als Bild und Gleichnis eigenen Schicksals, aneignet. Denn das »Gesagte« ist hier letztlich wohl die Untat selbst, das nunmehr Eingetretene der »tausend Finsternisse todbringender Rede« (GW III, 188), das Brecht durch sein exemplarisches »Gegenwort« vergeblich versucht hatte abzuwehren und gegen dessen verheerende Auswirkungen das Celan'sche Wort nun auch letztlich wohl vergeblich ankämpfen muss. So klagt sich der Jüngere bei dem Älteren aus, der vor Jahrzehnten, die nun wie Weltalter anmuten, sich vor eine ähnliche Aufgabe gestellt sah und ähnlich gescheitert ist, wobei das katastrophische und gleichsam erdgeschichtliche Ausmaß dessen, was dann eintrat, die geschichtliche wie poetische Landschaft derart verändert hat, dass jede Ähnlichkeit an der Oberfläche zugleich getilgt und fortgeschwemmt worden ist, während gleichzeitig einige verwandte und eher verborgene Grundstrukturen wie freigelegt sind und in die Landschaft nun hineinragen.

Denn beide Dichter sind sich in ihrer elementaren Wahrnehmung eines Katastrophischen einig: von Zeit als Unzeit, in welcher der Schreibende doch mit jeder Faser seines Seins verstrickt ist; von geschichtlichen Einbrüchen, die das Ausmaß von erdgeschichtlichen Verwerfungen erreichen; von einer Dichterspra-

che, die sich damit konfrontiert sieht, selber bis zu ihrem äußersten Rand wie in ihren Fundamenten aufgewühlt zu werden; im Folgenden wird es darum gehen, die »zeitbedingte« Ähnlichkeit und Differenz von Brecht-Celan anhand eines in derartigen Zusammenhängen vielleicht besonders aufschlussreichen Motivs zu erkunden: das Motiv des Apokalyptischen. »Wirklich, ich lebe in finsternen Zeiten« heißt es ja 1938, noch vor der Shoah, bei Brecht: »Denn wir leben unter finsternen Himmeln« dagegen 1960, bei dem postshoahitischen Celan (GW III, 178): denn was beide Dichter am grundsätzlichsten eint, ist die Wahrnehmung ihrer Zeit als epochal zu nennende Verfinsterung, die auch in ihrer Bildlichkeit einen bemerkenswerten Niederschlag findet. So spricht es für die poetische Konsequenz der beiden Dichter, dass sie beide das Katastrophale und Kataklysmische des deutschen Faschismus in der Bildlichkeit des Apokalyptischen eingefangen haben: als das den bisherigen menschlichen Lebenszusammenhang überwältigende und jäh und gewaltsam zernichtende Weltende sowie den darauffolgenden, korrespondierenden möglichen, jedoch angesichts der Verwüstungen dann auch fast unausdenkbaren neuen Weltbeginn. Dass Celan, als Jude, dessen Menschen- und Lebenswelt durch den Holocaust unwiederbringlich zerstört wurde, den Faschismus als Apokalypse erfährt und anspricht, scheint ohne weiteres naheliegend. Dass aber die Bildlichkeit der Apokalypse bei dem Marxisten und Rationalisten Brecht in Bezug auf die Faschismus-Erfahrung eine kaum minder zentrale und entscheidende Rolle einnimmt, mag dagegen überraschen: zum einen, weil man leicht vermuten könnte, dass ihm die Bildlichkeiten aus einem zunächst eher mystisch und irrational anmutenden Bereich von vornherein suspekt wären; und zum zweiten, weil in dem Zeitraum von 1933 bis 1941, wo im dänischen Svendborg und dann bei der überstürzten Anabasis durch das halbe Skandinavien der Großteil des antifaschistischen Gedichtwerks von Brecht entstanden ist, diese Apokalypse sich noch zusammenbraute oder aber gerade erst ausgebrochen war. Somit, könnte man meinen, kommt der Apokalyptik in Brechts Werk sowohl ein etwas anomaler wie gleichzeitig – um ein weiteres in Bezug auf den Marxisten und Rationalisten anomal anmutendes Wort zu gebrauchen – geradezu prophetischer Charakter zu. Indes, das poetische Ingenium Brechts hatte das Jahr 1933 ja bereits so empfunden, wie Celan das Jahr 1938 oder 1942, und andere wiederum das Jahr 1945, sprich als jenen epochalen Einschnitt, nach dem nicht mehr so weiter gedichtet und empfunden konnte wie bisher.¹¹ Dies zeigt indessen an, dass jenseits aller Ideologumena, und auch hierin Celans ganz ähnlich, Brechts »Gegenwort« zum Faschismus eher als ein im vordergründigen und trivialen Sinne politisches vornehmlich ein dichterisches gewesen ist: sprich eines, das sich in der Tiefe seiner sprachlichen Auseinandersetzung und in der umfassenden Auseinandersetzung mit dem bildhaften Niederschlag und Ausdruck der menschlichen Überlieferung ereignet und diese für die eigene Arbeit abwandelnd abruf und aktualisiert.¹² Denn man kann sagen, dass wie die poetische Landschaft Celans in der Folge der

Shoah so sehr eine in jeder ihrer Manifestationen, in jeder ihrer Schwingungen postapokalyptische, die Brechts dagegen eine präapokalyptische ist, die aber von der apokalyptischen Grundschwingung wie Grundstimmung nicht minder durchdrungen ist: und somit stehen beide Dichter und ihr Œuvre gleichermaßen im Zeichen des Apokalyptischen wie in dem grundsätzlichen poetischen Bezug dazu. Denn auch Brechts Landschaft des Faschismus ist apokalyptisch; und bei dem Versuch, die drohende Zerstörungswucht von Weltkrieg und Drittem Reich im Bild zu suggerieren, dichterisch angemessen wiederzugeben und zu beschwören, kann auch der ältere, vorschahitische – und marxistische – Dichter auf dieses uralte Bilderreservoir der Menschheit keineswegs verzichten. Ist doch die Apokalyptik, die ja nicht nur in den beiden kanonischen abendländischen Überlieferungen, der biblischen wie der antiken, begegnet, sondern in fast allen Kulturkreisen bekannt ist, geschichtlich gesehen ein Niederschlag der tiefen Verunsicherung der Menschengattung angesichts der Fragilität und Fragwürdigkeit ihrer eigenen Geschichts- und Gesellschaftsentwürfe und deren Ausgesetztheit sowohl vor der natürlichen wie der geschichtlichen Katastrophe: eine Erfahrung und eine Ausgesetztheit, die angesichts der exponentiellen Steigerung der technischen Zerstörungspotentiale und des menschlichen Zerstörungswillens in der Moderne nur noch intensiviert worden sind, und zwar so weitgehend, dass dem menschlichen Geschichts- und Gesellschaftsentwurf schlechthin ein jähes und gewaltsames Ende drohen könnte. Insofern stellt der Faschismus selbst nur die Aktualisierung einer latenten geschichtlichen Gefährdung dar, welcher die Dichter dann ihrerseits mit der eigenen Aktualisierung der entsprechenden Bildlichkeit aus dem Reservoir der Überlieferung »seismographisch«, wie man so sagt, begegnen.

Dabei will hier der Begriff des Apokalyptischen nicht bloß atmosphärisch und diffus, sondern durchaus im Spezifischen seiner historischen Erscheinungsform verstanden werden.¹³ In einem lexikalischen Standardwerk zur Religionsgeschichte können wir nämlich Folgendes zur Charakteristik der apokalyptischen Empfindungs- und Bilderwelt lesen:¹⁴ Die Apokalyptik entspringt einer »Notzeit« und will »den Weltlauf deuten und das Weltende enthüllen« sowie »allerlei Fragen über Aufbau und Natur des Kosmos, den Lauf der Geschichte und die eschatologische Wende beantworten«, wobei »der Weltlauf in zwei Perioden« zerfällt, »diese Weltzeit und die kommende Weltzeit«. Dabei »gerät die ganze Natur in Unordnung« und »Verwirrung herrscht unter den Menschen.« Denn das apokalyptische Zeitalter ist eine der »messianischen Wehen« und steht an dem abgründigen Schnitt- und Wendepunkt zwischen einer Epoche des Abfalls und einem neuen Äon. »So verknüpfen sich in einer umfassenden Geschichtsbetrachtung Anfang und Ende der Welt, Urzeit und Endzeit [...] eine Kluft [...] tut sich auf [...] Demnach muß die Apokalyptik vom Übergang von dieser zu jener Welt handeln. Dieser Übergang wird eingeleitet durch [...] furchtbare Katastrophen, die durch die Weltreiche und durch entsetzliche Naturereignisse geschehen.« Diese allgemeine Charakteristik trifft für

das apokalyptische Bild bei Brecht und Celan durchaus zu. Denn man kann sagen, dass Brecht und Celan bei ihrer aktualisierenden Abrufung des apokalyptischen Bildes dieses zwar radikal politisieren, sakularisieren und gleichsam entgöttern – wobei der bisweilen freilich mystisch angehauchte Celan darin mitnichten weniger gründlich verfährt als sein marxistischer Vorgänger. Dennoch bleiben die wesentlichen Bestandteile des Apokalyptischen bei beiden Dichtern weiterhin bestehen: das (durch menschliches Verschulden hervorgerufene) Katastrophale, das sich in Bildern von gewaltsam-erhabenen Naturereignissen entlädt, die in Form von Sintflut, Erdbeben und Verfinsternung gleichsam als über- bzw. supranatürliche Elementarkräfte in die Menschengeschichte auf eine kataklysmische und annihilatorische Art eingreifen; sowie das Eschatologische und Kosmogonische, der Bezug auf Weltanfang und Weltende in der Zeitenwende von einer Epoche katastrophalen Abfalls zu dem Äon eines möglichen neuen Weltbeginns. Denn wie im Folgenden klar werden soll: Sowohl Brechts wie auch Celans Werk sind von solchen Bildern und Empfindungen geradezu geprägt, so dass man sagen kann, dass bei beiden die primäre dichterische und epochale Wahrnehmung eine in diesem historisch durchaus präzisen Sinn eine apokalyptische ist. Mag vielen inzwischen die faschistische Epoche als finstere gelten – bei Brecht und Celan tritt diese epochale Verfinsternung als sinnfällig einschneidendes Ereignis ein, das für ihre jeweiligen poetischen Kosmen schlechterdings bestimmend ist: und das läßt sich vielleicht in dieser Form nur von diesen beiden Dichtern sagen.

Dies gilt vielleicht am augenfälligsten für jenes apokalyptische Bild, das in der jüdisch-christlichen, aber auch der antiken Überlieferung am ehesten kanonisch ist, für das Bild der Flut: denn nicht nur, dass es bei beiden Dichtern immer wieder an entscheidender Stelle vorkommt; die Bilder der Flut bei Brecht und Celan lassen sich darüber hinaus durchaus in sinnvollen Bezug zueinander setzen; es gibt, mit anderen Worten, einen Dialog der beiden Dichter, ihrer Werke und Motive auch hier. Eines der bedeutendsten Gedichte Celans aus der *Niemandrose*, das sich bezeichnenderweise gerade im Medium des Apokalyptischen dem Geschichtlichen nähert, mag dann auch einen ersten Einblick in diesen Dialog gewähren (GW I, 211):

ES WAR ERDE IN IHNEN, und
sie gruben.

Sie gruben und gruben, so ging
ihr Tag dahin, ihre Nacht. Und sie lobten nicht Gott,
der, so hörten sie, alles dies wollte.
der, so hörten sie, alles dies wußte.

Sie gruben und hörten nichts mehr;
sie wurden nicht weise, erfanden kein Lied,

erdachten sich keinerlei Sprache.
Sie gruben.

Es kam eine Stille, es kam auch ein Sturm,
es kamen die Meere alle.
Ich grabe, du gräbst, und es gräbt auch der Wurm,
Und das Singende dort sagt: Sie graben.
O einer o keiner o niemand o du:
Wohin gings, da's nirgendhin ging?
O du gräbst und ich grab, und ich grab mich dir zu,
und am Finger erwacht uns der Ring.

Denn in diesem großen Gedicht über die Lager- und Postlagerwelt wird die Landschaft unmissverständlich als apokalyptische wie als postapokalyptische gesetzt. Auf dem knappen Raum des Gedichts begegnen wir gleich drei Landschaften, drei unterschiedlichen, wenn auch zusammenhängenden Tableaus: den Welten des unmittelbaren Davor und perennierenden Danach der Shoah wie auch, in bildhafter Umschreibung und Andeutung, der Landschaft der Shoah selbst. Zunächst kommt die im wahrsten Sinne gottverlassene Lagerwelt vor, mit ihrer Reduktion des Menschen auf die körperliche Funktion und Arbeitsverrichtung des Grabens, das gleichzeitig, wie die Arbeit in den Lagern selbst, eine Arbeit nicht zum Leben, sondern zum Tode ist, und wo der ganze Arbeitsvorgang mit dem Ausheben des eigenen Grabes entweder mittelbar oder unmittelbar gleichzusetzen ist: »sie gruben«.¹⁵ Das Gedicht schließt mit der Schilderung des Universums nach der Shoah, das von dem Ereigneten unwiderruflich gezeichnet ist und folglich von der Arbeit des Grabens – des Andenkens – nicht mehr in der Vergangenheitsform, sondern in einem Du und Ich gleichermaßen umfassenden Präsens: »sie graben«. Die Zäsur, welche die Kluft zwischen diesen beiden komplementären, jedoch entgegengesetzten Landschaften des »Grabens« markiert, die Bildlichkeit, welche die eigentliche Zernichtungserfahrung der Shoah bezeichnet, ist indessen die apokalyptische von Sturm und Flut. Und hier gilt es zwei Sachverhalte besonders zu beachten: erstens die Genauigkeit auch der apokalyptischen Bildlichkeit selbst, die hier keineswegs nur atmosphärisch gebraucht wird. Denn die Bildlichkeit der Apokalypse bezeichnet in der Menschheitserfahrung wie Menschheitsgeschichte sowohl kataklysmisches Weltende wie aus einem solchen kataklysmischen Weltende hervorgehenden Weltbeginn – insofern ist die Zäsur der Shoah eine durchaus apokalyptische und der apokalyptische Sprachgebrauch hier durchaus angemessen. Auch in dem, was das Spezifikum der Flut, jenes kanonische apokalyptische Bild der jüdisch-christlichen Tradition, betrifft. Denn in der Flut gehen nicht nur die Menschen, sondern auch die von ihnen bearbeitete Erde sowie ihr ganzer bisheriger Lebenszusammenhang unter; so dass der Vorgang des Grabens

und »Ausgrabens« in dem folgenden Teil des Gedichts nicht nur die Arbeit der Bergung der Verschwundenen und Überfluteten ist, also der Rettung der Opfer aus Versunkenheit und Verschollenheit, sondern die Wiedergewinnung der verlorenen Erde selbst. Denn diese »Erdenen«, aus Erde Geschaffenen (»es war Erde in ihnen«), haben ihre Erde verloren, und paradoxerweise stellt die gegenwärtige Arbeit des Grabens diese verlorene Erde wieder her, indem sie die Erde wieder wendet, sprich von einer verlorenen in eine zurückgewonnene verwandelt und somit die menschliche Gemeinschaft des jetzt Grabenden mit den ehemals Grabenden und durch ihr Graben Verschütteten und in der Flut Untergegangenen wieder herstellt: »und am Finger erwacht uns der Ring«.

Hinzuzufügen wäre, dass hier ganz Brechtisch Bibelwort und biblischer Zusammenhang von Celan politisch aktualisiert werden. Der biblische Mensch, der Adam als Erdenkloß, der – »Staub zu Staub« – wieder zur Erde wird, ist bei Celan nunmehr von der unentrinnbaren politischen Verfasstheit dieser Erde – dem Faschismus – zum Tode verurteilt worden; die politisch und von Menschen selbst bewirkte Letalität ersetzt die natürliche Sterblichkeitserfahrung. Denn »die Erde«, die »in ihnen« ist, bezeichnet nunmehr auch den gegenwärtigen politischen Zustand dieser Erde, der sie tödlich trifft und dem sie als Kreatur, als selbst »aus Erde« Geschaffene und an diesen Zustand der Erde unauflöslich Gebundene, jetzt genauso ausgesetzt und ausgeliefert sind wie ehemals der natürlichen Sterblichkeit. Dies führt dazu, dass sie nicht, wie natürlich, in die Erde zurückkehren, sondern dass ihre »Erde«, ihr ganzer Lebenszusammenhang, mit ihnen in der Flut untergeht und weggeschwemmt wird. Nicht anders als sie selber stellt nun auch die »Erde« ein Verlorenes und Untergegangenes und folglich erst zu Bergendes und Zurückzugewinnendes dar. So wird das singuläre Ausmaß der Shoah erst mit der apokalyptischen Bildlichkeit der Sintflut erfasst, und wie die biblische Vorstellung des Adamitischen wird auch die klassische biblische und alttestamentliche Bildlichkeit der Apokalypse von Celan politisch aktualisiert. Indes, dieser Celan'sche Rückgriff auf das biblische und apokalyptische Bild der Sintflut für das annihilatorische Wüten des Faschismus hat ein unmittelbares poetisches Vorbild: Bertolt Brecht.

»Es kam eine Stille, es kam auch ein Sturm, / es kamen die Meere alle.« Die Bilder der Faschismus-Erfahrung, die hier an so entscheidender und konstitutiver Stelle bei Celan vorkommen, sind bereits bei Brecht vorgeprägt: als Bilder freilich der von den Menschen selbst hervorgebrachten und selbst verursachten Apokalypse. Schon in *Mahagonny*, in diesem durch den Faschismus selber halb verschollenen und in vielem so prophetischen Meisterwerk, in diesem vom deutschen Faschismus wie sonst nur das *Lied vom Toten Soldaten* befehdeten Brecht'schen Text, spielen Hurrikane und Taifune eine so ausgeprägte und bestimmende Rolle, dass man sie fast zu Hauptakteuren des Stückes erklären möchte.

Dabei gehen die von der erhabenen Naturgewalt und von den neu entfesselten Sozialkräften verursachten Stürme am Ende einfach ineinander über. Oder wie die Männer von Mahagonny singen – wie dann auch vorführen (BFA 2, 357):¹⁶

Wir brauchen keinen Hurrikan,
Wir brauchen keinen Taifun
Denn was er an Schrecken tun kann
Das können wir selber tun.

Und der Text fährt fort: »Schlimm ist der Hurrikan / Schlimmer ist der Taifun / Doch am schlimmsten ist der Mensch.« Das hätte der an die Macht gelangten NSDAP mit ihrem Marschlied von einer in Scherben zu zerschlagenden Welt dann auch gleich als Losung dienen können: und so ist der Faschismus in der Folge für Celan wie Brecht auch Sturm und Flut geworden. Heißt es doch in einem Brecht-Gedicht über seine so transkontinentale wie transozeanische Flucht vor dem Dritten Reich (BFA 15, 42):

DER TAIFUN

Auf der Flucht vor dem Anstreicher nach den Staaten
Merkten wir plötzlich, daß unser kleines Schiff stilllag
Eine ganze Nacht und einen ganzen Tag
Lag es auf der Höhe von Luzon im Chinesischen Meer.
Einige sagten, eines Taifuns wegen, der im Norden tobte
Andere befürchteten deutsche Piratenschiffe.
Alle
Zogen den Taifun den Deutschen vor.

Das Wüten der Menschen hatte das schlimmste Wüten der Natur nun abgelöst; so auch Celans Empfinden, dessen Dichtung sowohl die desolante Hinterlassenschaft dieser von den Menschen verursachten und verschuldeten Apokalypse antritt wie auch die kanonische Bildlichkeit der Apokalypse bei Brecht auf ihre Weise übernimmt. Somit bezeichnend, dass schon beim frühen Celan, und wohl noch vor der Begegnung mit Brechts poetischem Werk, ein verwandtes Motiv anklingt: die prekäre Fahrt auf einem Gewässer, das als Meer eher ein Meer des Todes ist (GW I, 141):

INSELHIN

Inselhin, neben den Toten,
dem Einbaum waldher vermählt,

von Himmeln umgeiert die Arme,
die Seelen saturnisch beringt:
so rudern die Fremden und Freien,
die Meister von Eis und vom Stein:
umläutet von sinkenden Bojen,
umbellt von der haiblaunen See.

Sie rudern, sie rudern, sie rudern - :
Ihr Toten, ihr Schwimmer, voraus!
Umgittert auch dies von der Reuse!
Und morgen verdampft unser Meer!

Was bei Brecht als sowohl momentane wie auch epochenbedingte Bedrohung aufblitzt – die Ausgesetztheit auf dem Meer vor der tödlichen Bedrohung durch Taifun wie U-Boote – ist bei Celan zur Grunderfahrung geworden. Bei ihm gibt es das Meer nur noch als Meer des Todes, und was bei Brecht einen zwar epochal bedingten und für die Epoche charakteristischen, potentiell lebensgefährdenden, doch eventuell durchzustehenden und zu ›umschiffenden‹ Gefahrenmoment und ein prekäres Übergangsstadium darstellt, ist bei Celan zum perennierenden Zustand geworden: der Sprechende befindet sich nunmehr auf der Fahrt auf einem Meer, das nicht nur ein Meer des Todes, sondern auch ein Meer der Toten und Untergegangen ist: ihm bleibt nichts anderes, er hat kein Ziel mehr als diese Fahrt, und somit ist dieses Meer des Verhängnisses, das in einer sonderbaren Intensivierung und Extrapolierung des Apokalyptischen selbst ein Verdampfendes ist, das für ihn einzige sowohl Lebens- wie auch Todeselement. Mit anderen Worten: was bei Brecht als Gefahr aufblitzt – die Ursurpierung des Wütens der Natur durch das Wüten der Menschen, die Umpolung des Meeres von einem Lebens- in ein Todeselement, die gefährliche Überfahrt schließlich als eine, die endgültig in den Hades, in die Totenwelt führt oder mitten durch sie hindurch, statt in den vorgesehenen sicheren Hafen einer lebendigen Menschenwelt – all dies hat sich für Celan realisiert: seine Fahrt ist gleichsam die geworden, vor der das Brecht'sche Gedicht noch bestürzt innehält.

Dies gilt dann auch für die Bildlichkeit der Flut bei Brecht wie bei Celan. Das Bild der Flut kommt in den *Svendborger Gedichten* an zwei exponierten Stellen vor: in dem berühmten Gedicht von den *Fragen eines lesenden Arbeiters* wie in dem noch berühmteren, so kulminativen wie testamentarischen Gedicht der Sammlung, vielleicht sogar des Brecht'schen Werkes schlechthin – dem oft von anderen Dichtern, so auch von Celan, aufgegriffenen *An die Nachgeborenen*. Es lohnt sich, die beiden Brecht-Stellen einmal in Bezug zueinander zu lesen, da gerade dadurch ihre große Bedeutsamkeit für den Entstehungs- und Sprechzusammenhang des antifaschistischen Gedichts bei Brecht schlagartig erhellt werden

mag. In dem Gedicht vom Arbeiter heißt es, in einer bemerkenswerten Reihe von kontrastierenden Aufzählungen (BFA 13, 29):

Wer baute das siebentorige Theben?
In den Büchern stehen die Namen von Königen.
Haben die Könige die Felsbrocken herbeigeschleppt?
Und das mehrmals zerstörte Babylon
Wer baute es so viele Male auf? In welchen Häusern
Des goldstrahlenden Lima wohnten die Bauleute?
Wohin gingen an dem Abend, wo die chinesische Mauer fertig war
Die Maurer? Das große Rom
Ist voll von Triumphbögen. Wer errichtete sie? Über wen
Triumphierten die Cäsaren? Hatte das vielbesungene Byzanz
Nur Paläste für seine Bewohner? Selbst in dem sagenhaften Atlantis
Brüllten in der Nacht, wo das Meer es verschlang
Die Ersaufenden nach ihren Sklaven.

Das Schlussbild dieses Abschnitts vom sagenhaften Atlantis, das in der Flut untergeht und in dem die Ersaufenden nach ihren Sklaven brüllen, ist nämlich von einer außerordentlichen Spannung von Mythos und Geschichte gezeichnet.¹⁷ Auf den ersten Blick mag es zwar scheinen, als würde der Marxist Brecht sagen: auch das fermentrückte mythische Atlantis ist geschichtlich und den Marx'schen Gesetzmäßigkeiten von der Entwicklung der Klassengesellschaft, von Oben und Unten, von Herren und Sklaven unterworfen. Doch mit gleichem Recht ließe sich das Gegenteil behaupten, dass hier die Marx'schen Gesetzmäßigkeiten vom mythischen Untergang eingeholt werden, zumal alle diese Hochkulturen – Babylon, Rom, Byzanz, das Inka- und selbst das alte chinesische Kaiserreich – ja untergegangen sind, so dass diese latente mythische und (in dem aufklärerischen Sinne eines Fortschritts, einer menschlichen Progression) geschichtswidrige Tendenz vom zyklischen Aufblühen und unweigerlichen Untergang nicht nur die Reiche und die Dynastien, sondern die gesellschaftlichen Entwürfe der Menschheit selbst heimzusuchen droht. »Wohin gings, da's nirgendhin ging?« fragt Celan angesichts des Wütens der faschistischen Epoche. Und der Exilant, Brecht-Freund und Mitstreiter Benjamin, zu Besuch in Svendborg im Jahre 1938, hält fest: »Brecht spricht von der geschichtslosen Epoche, aus der [...] sein Gedicht ein Bild gibt und von der er mir einige Tage später sagte, er hielte ihr Eintreten für wahrscheinlicher als den Sieg über den Faschismus.«¹⁸ So lebt auch das Brecht'sche Gedicht durchaus in dieser Spannung: Geschichte und Untergang, Menschheitsentwicklung oder Menschheitsentwicklung jäh beendende Katastrophe stehen bei ihm in der Schweben: dies ist die eigentliche »Frage« seines Gedichts, deren Beantwortung noch aussteht, da sie nur von der Entwicklung selbst gegeben

werden kann. In enger Anlehnung an Gedankengänge, die sein Freund Benjamin aus eigener, messianischer Sicht in den geschichtsphilosophischen Thesen wenig später festhalten sollte, stellt Brecht mit seinen Fragen eines Arbeiters sehr wohl die notorische Geschichtsförmigkeit des traditionellen Marxismus in Frage: Schließlich gibt es kaum einen Kulturkreis, welcher die Bilder und Geschichten von katastrophalem Weltgericht und Weltende nicht kennt. Insofern könnte man diese mythischen Bilder als bildhaften und narrativen Ausdruck und Niederschlag eines Katastrophismus, welcher der Geschichte selbst innewohnt, auffassen, ein Katastrophismus, welcher, mit der rasanten Entwicklung der Zerstörungsmittel, durch die Menschheitsentwicklung inzwischen ja eher potenziert als gebannt worden sei. So mündet Brechts geschichtliche Aufzählung in dem mythischen Bild, sprich in einer katastrophalen Regression, welche die Geschichte als Progression selbst zu revozieren droht. Denn das Brüllen der Herren von Atlantis nach ihren Sklaven, inmitten der sie verschlingenden Flut, macht nicht nur die Flut historisch und zum Teil der Geschichte: es macht die Geschichte selbst zur »Flut«.

In einer der eigentümlichsten Begebenheiten der frühantiken Geschichte haben die Bewohner der hethitischen Stadt Ugarit verzweifelt versucht, vor dem Untergang ihrer Stadt durch die barbarischen Heere in der Form von Tontafeln ihre dringenden Hilferufe in die Welt zu schicken: aber die Stadt brannte schneller ab, als sie ihre Hilferufe den Tafeln hätten einbrennen können, und somit sind die halbfertigen Tafeln, die den abgebrochenen Notruf festhalten, nun das Einzige, was von ihrer Stadt übriggeblieben ist. Ähnlich muss Brecht in Svendborg seine Lage empfunden haben. Und von dort aus, von diesem welthistorisch wie »atlantisch« so bedrohten Svendborger Neigungswinkel, gibt er dann am Schluss seines so summierenden wie testamentarischen Gedichts *An die Nachgeborenen* seine Celan'sche »Flaschenpost« auf.¹⁹ Dort heißt es, in der interpellatorischen Schlusswendung, in der sein Gedicht wie das ganze Werk dann mündet, mit dem kulminierenden apokalyptischen Bild vom katastrophalen Untergang und äonischen Neubeginn (BFA 13, 87):

Ihr, die ihr auftauchen werdet aus der Flut
In der wir untergegangen sind
Gedenkt
Wenn ihr von unseren Schwächen sprecht
Auch der finsternen Zeit
Der ihr entronnen seid.

Der Vorgang ist doppelt bemerkenswert: denn Brecht setzt sowohl unerschrocken den eigenen Untergang in der »atlantischen«, so katastrophischen wie apokalyptischen Flut wie auch die Neuentstehung einer von ihm noch ansprechbaren und menschlich bewohnbaren Nachwelt, welche hier einzig und allein durch seine

sprachliche Setzung, das heißt durch diesen – man kann nicht umhin, es so zu nennen – trotz und in aller Lakonik und Nüchternheit *magischen* Sprechakt existiert: eine unmittelbare Vorwegnahme, eine Brecht'sche Antizipation, möchte man sagen, angesichts der Verwüstungen der braunen Flut, auch aller späteren Celan'schen magischen Sprech- und poetischen Erschaffungsakte; und verglichen mit diesen ein auch keineswegs minder kühner.²⁰ Ist es doch – gemäß der puren poetischen Suggestion des apokalyptischen Bildes selber, der charakteristischen Dopplung von kataklysmischem Weltende und unausdenkbarem neuem Weltbeginn – nichts weniger als eine Welt, die hier von Brecht sprachlich heraufbeschworen, einzig durch sein Dichterwort selbst gestiftet wird. Denn außerhalb von Brechts sprachlicher Setzung existiert ja diese Welt noch nicht – wie sich überhaupt die Frage stellt, ob sie, auch wenn die Menschheitsgeschichte nach der Besiegung des Faschismus weiterging, jemals, außerhalb von Brechts Poem, von Brechts Setzung, je zur Existenz gelangt ist.²¹ Doch – wenn im Verlauf der folgenden Untersuchung mehrfach von den geheimen und überraschenden Verbindungen zwischen Brecht'schem und Celan'schem Sprachduktus die Rede sein wird – so ist, bei allen verblüffenden Parallelismen, die sie bisweilen aufweisen, vielleicht an keiner Stelle der Brecht'sche Gestus dem Celan'schen Gestus, das Brecht'sche Projekt dem Celan'schen Projekt so tief verwandt gewesen wie hier, in diesem souveränen Akt poetischer Welterschaffung: »Wirklichkeit ist nicht, Wirklichkeit will gesucht und gewonnen sein« (GW III, 168). Für »Wirklichkeit« kann man auch getrost »Welt« setzen: denn dem drohenden Schwinden der Welt setzten beide Dichter immer wieder ihre magischen Sprechakte entgegen: Genauso wie Brechts rein sprachlich gesetztes »Ihr«, sein so präsent wie noch abwesendes menschliches Gegenüber, das er sich bei der Aufgabe seiner eigenen äonischen Flaschenpost sozusagen parthenogenetisch und rein aus sich selbst heraus, durch die Ansprache selber schafft, auf jenes ebenso abwesende wie allgegenwärtige »ansprechbare Du« vorgreift, das dann in der Folge von der Celan'schen Dichtung immer wieder dialogisch beschworen wird. (GW III, 180)

So nimmt dann auch nicht Wunder, dass gerade an diesem Punkt Celans Dialog mit dem Brecht'schen Werk ansetzt. Und zwar setzt er gleich mehrfach an. So auch anhand dieses für Celan wie für Brecht so charakteristischen Motivs von der geschichtlichen Katastrophe des tausendjährigen Reiches als Flut, dem Celan, in Anlehnung an Brecht, eine für die eigene geschichtliche Sprechsituation, den eigenen geschichtlichen Neigungswinkel als *holocaust survivor* dann eine ganz eigene Wendung gibt. Denn in gewisser Weise gibt es für Celan als Überlebender der Shoah und als Nachgeborener und Nachkommender Brechts ein unerhörtes wie unausdenkbares Drittes, sprich weder Untergehen noch Auftauchen aus der Flut, sondern die Adaption an diese, das Fortleben in ihr, unterhalb der Wellen selbst. Das ist angesichts dieses Weltendes für Celan der unausdenkbare post-

apokalyptische Weltbeginn. Davon spricht das folgende späte Gedicht aus *Lichtzwang*, wohl auch in unmittelbarer Anknüpfung, im dialogischen Aufgreifen des Brecht'schen Motivs (GW II, 315):

UNTER DER FLUT

fliegen, an
gehöhten schwarzen
Opfersteinen vorbei,

die unendlich geerdete Schwermut
in den
Fahrwerkschächten,

berauschte Flugschreiber im
Sehnsuchtsgehänge

künftige Fundstücke, silbrig,
im
schädlichen Cockpit,

Sichttunnels, in
den Sprachnebel geblasen,

Selbstzündblumen
an allen Kabeln,

im großen, unausgefahrenen
Felgenring, deinen
genabten Schatten,
Saturn.

Das Gedicht entstand, so informiert uns die Celan-Philologie, als Reaktion auf die Nachricht vom tödlichen Absturz eines Flugzeugs ins Meer, den Celan dann auf die eigene Sprechsituation als Dichter bezog:²² das surreale Fliegen eines Abgestürzten unter Wasser, welches hier bei ihm das sonst tödliche Gewässer der apokalyptischen Flutwelle ist. Und diesem entrinnt der Überlebende der Shoah nie, auch wenn er gelernt hat, sich durch sein neues Lebenslement hindurch miraculös fortzubewegen. Denn dieses Meer, dieses unheimliche Gewässer, durch das er sowohl als Fliegender wie als Abgestürzter, als Untergegangener wie als Überlebender im Medium des Gedichts nicht etwa schwimmt, sondern »fliegt«, ist indes, motivgeschichtlich gesehen, nichts anderes als die Brecht'sche »Flut«. Und

auf Brechts Alternative vom Auftauchen oder Untergehen ist dieses paradoxe Unterwasser-Fliegen Celans inkommensurable Replik.

Indes, die genaue Mitte zwischen dem Brecht'schen und dem Celan'schen Empfinden von der »Flut« markiert wohl in der äußersten Verknappung das folgende späte Gedicht des Überlebenden Brecht aus den fünfziger Jahren. Und zwar können wir hier das Motiv der enharmonischen Verwechslung, das Peter Szondi für die Interpretation von Celans *Engführung* einmal so erhellend angebracht hat, auch auf den Dialog Brecht-Celan durchaus sinnvoll anwenden; dass es Brecht-Gedichte gibt, die in ihrem exakten Wortlaut – jedoch mit dem besagten enharmonischen Wechsel – überraschend genau auf Celans Situation zu passen scheinen.²³ So wird auch dieses Brecht-Gedicht in seiner ganzen Unversöhnlichkeit wie Untröstlichkeit – wenn auch in einer abermaligen Verdüsterung – wie für das postfaschistische Universum Brechts durchaus auch für das postshoahitische Universum Celans seine Gültigkeit besessen haben (BFA 13, 315):

BEIM LESEN DES HORAZ

Selbst die Sintflut
Dauerte nicht ewig.
Einmal verrannen
Die schwarzen Gewässer.
Freilich, wie wenige
Dauerten länger!

Das Gedicht, wie alle so äußerst verknappten des Brecht'schen Spätstils, hat es in sich. Zunächst ist anzumerken, wie in der Schlusswendung die strikte und plötzliche Verweigerung jenes Tröstlichen, welches die ersten Verse vom Vergehen auch des Sintflutlichen und Verrinnen auch der schwarzen Gewässer doch nahezu legen scheinen: wobei schon das Bild von den tödlichen »schwarzen Gewässern« als Chiffre für Faschismus und das vom Faschismus Angerichtete in seiner Verdichtung und Suggestionskraft gleich an Celan gemahnt. Und in der Tat: die Schlusswendung, die in Hinblick auf jene Gewässer beides, Auftauchen wie Untergang, umfasst und in der das Gedicht selber sowohl auftaucht wie untergeht, ist eine jener denkwürdigen Stellen, wo der Brecht'sche Kosmos hart an den Celan'schen grenzt. Denn gleichsam bei der Bergung der Wenigen wirft das Gedicht gleichzeitig den letzten Blick auf die Vielen, die jenen Gewässern nicht entrannen und von ihnen hinweggerafft worden sind; und endet dann mit diesem Blick, mit diesem vom Gedicht zwar nicht ausgesprochenen, jedoch mit angerissenen und entworfenen Raum; ein Raum der Leere, des Nichts wie der Abwesenheit. So sind die geretteten Wenigen hier noch unauflöslich verbunden mit den untergegangenen Vielen, statt durch die eigene Errettung sich von ihnen

gelöst zu haben. Denn auch Brecht bewegt sich hier gleichzeitig oberhalb wie unterhalb der Flut; und auch sein Gedicht ist mitnichten gegen den Untergang gefeit, sondern taucht da selber unter. Somit mündet das Gedicht auch gar nicht, wie sonst oft bei Brecht, in der Doxa oder in der Lehre, sondern in der Unermesslichkeit der Trauer und des Verlusts; wie in einem Schweigen, das, wo jedes gewohnte Sprechen versagen müsste, jenes Nichts doch wortlos ausmisst und jenes Unermessliche, jene Leere, jenen Raum des Abwesenden dadurch so sprachlich wie sprachlos, so mit und »ohne Sprache« anreißt. Denn dieser Raum, in den das Gedicht uns zuletzt entlässt und auf den es zuführt, ist, als sprachlich umrissener und angedeuteter, selbst ein sprachloser; kein direktes Aussprechen, sondern ein stummes gestisches Andeuten: Ein mit den bloß schemenhaften und suggerierten »Vielen« angefülltes Schweigen beschließt somit den elegisch gehaltenen Text, welcher die Form der Elegie zersprengt. *Ad plures ire* – zu den Vielen gehen, der von Benjamin mehrmals nachsinnend aufgegriffene römische Euphemismus für das Sterben, hat in einem auf Faschismus und Shoah folgenden Kontext eine ganz andere, ganz und gar nicht euphemistische Bedeutung angenommen; und diesen dichterischen Weg zu den toten Vielen geht Brecht hier, wie in der Folge auch Celan nicht müde wird, diesen Weg zu gehen.²⁴ Damit nimmt sich aber die Elegie, welche als Form das noch Bewahrte und zu Bewährende im Verlorenen festzuhalten hat, als Form zurück; da jenes, was das Gedicht festhält, oder festzuhalten versucht und am Schluss nur noch wortlos andeuten kann, ja kein Bewahrtes mehr, sondern nur der Verlust selber ist: auch dies ein Brecht'scher Vorgriff auf einen späteren Grundgestus Celans. Ein Gedicht also »am Rande des Verstummens« – als welches, in Anlehnung an ein berühmtes Wort des Dichters, man das Celan'sche Gedicht hat verstehen wollen. (GW III, 197) Denn auch Brechts Gedicht geht hier, als antifaschistisches, bis an diesen Rand.

Aber mehr: denn das Gedicht stirbt mit – und erfüllt damit, aus Celan'scher Sicht, ebenfalls eine der entscheidenden Voraussetzungen einer antifaschistischen Poetik. Die Brecht-Philologie hat lange darüber gerätselt, was es hier mit der etwas ungewohnten Verbindung von Horaz und der Sintflut auf sich hat.²⁵ Als erstes kann man feststellen, dass Brecht damit die Apokalyptik aus ihrem primären, ihm wohlvertrauten biblischen und somit eschatologischen Bereich herauslöst und im antiken und somit nichtreligiösen Bereich ansiedelt, wohl, um sie eindeutig zu historisieren; und in der Tat, man ist dann doch fündig geworden und hat bei Horaz das entsprechende Bild von der Überschwemmung, von den schwarzen Gewässern des Tiber als Bild für die römischen Bürgerkriege gefunden: die Apokalypse also weder eschatologisch noch mythisch, wie bei Noah oder Atlantis, sondern geschichtlich, und rein geschichtlich: diese radikale Historisierung, sprich Sakularisierung und Verweltlichung des Apokalyptischen ist der erste von Brecht durch seinen Titel unternommene und signalisierte Schritt. Indes, der Name »Horaz« signalisiert gleichzeitig etwas anderes: den Bestand der Überlieferung

und den Ewigkeitsanspruch der Dichtung selbst. Wie es um jenen Bestand, um jenen Anspruch bestellt ist, sagen uns dann die abwesenden »Vielen«. Denn im Zeichen ihres Untergangs ist der Bestand der Überlieferung, ist der Ewigkeitsanspruch der Dichtung selbst bei Brecht zutiefst fragwürdig, statt ein Gesichertes ein Unsicheres, ein Tastendes und Brüchiges geworden: »Die Dichtung«, schreibt Celan, »diese Unendlichsprechung von lauter Sterblichkeit und Umsonst!« (GW III, 200). So sehr, so oft die Auffassungen von Dichtung bei Brecht und Celan sich unverhofft berühren, keine Annäherung wohl unerwarteter oder unverhoffter, als die spürbare Nähe Brechts zu Celans Empfinden an dieser Stelle.

Jedoch lässt sich diese Nähe auch um eine weitere Dimension vertiefen. Das berühmteste und stolzeste, das wohl kanonischste Wort des Horaz, das mit seinem Namen gleich mit im Raum steht, das »exegi monumentum aere perennius«, »ich habe errichtet ein Denkmal dauerhafter als Erz«, ist angesichts jener Verlusterfahrung ebenfalls so brüchig wie hinfällig und fragwürdig geworden.²⁶ Nicht nur, dass er's nicht kann: aber nicht mehr soll der Dichter Werke in die Welt setzen wollen, die mit ihrem Unsterblichkeits- und Ewigkeitsanspruch sich von Leid und Verwundbarkeit der menschlichen Kreatur ablösen und wegabstrahieren möchten: nein, das Gedicht selber soll von Leid und Verwundbarkeit der Menschen gezeichnet, nicht mehr »unsterblich«, sondern sterblich sein: und diesen Stempel der Sterblichkeit drückt, im Namen und Zeichen der »Vielen«, dann der »Nachgeborene« und poetische Nachkomme Brecht rückwirkend der ganzen stolzen Horaz'schen Überlieferung auf. Da das Überdauern so vielen vorenthalten wurde, steht es den Werken nunmehr auch nicht mehr zu. Mit dieser intuitiven Einstellung handelt Brecht als Dichter jedoch unbewusst im Celan'schen Auftrag: zwar »für die Lebenden« zu schreiben, jedoch im Wissen darüber, »daß es die Toten gibt«; und das »Unsterbliche«, das dem Tod und der Kreatürlichkeit enthobene von ehemals, das Gedicht selber als ein Gebilde der Sterblichen und somit als selbst ein Sterbliches und Mitsterbendes zu betrachten, und entsprechend zu gestalten. Denn: »Das Gedicht ist ebensowenig ewig wie das Dasein dessen, zu dem es, wenn es ein *Gedicht* ist, gehört. Nicht das den »Unsterblichen« verewigende Denkmal bringt uns das Gedicht nahe; sondern der Atem dessen, der – *sterblich* – durch das Gedicht geht.«²⁷

Und vielleicht ist diese Sterblichwerdung auch des ehemals Unsterblichen – des Gedichts – nichts als die letzte und auch von Brecht hier poetisch realisierte Konsequenz davon, im Zeichen der Apokalypse zu schreiben – wie im Zeichen der »Flut«. Was heißt: im Zeichen der radikalen Ausgesetztheit von sich und allem Geschriebenen schreiben, als einer, der, um nochmal Celan zu zitieren, stets auch unter »dem Neigungswinkel seiner Kreatürlichkeit spricht« (GW III, 197).

So bezeichnend für beide Dichter die Bildlichkeit der Flut, so erschöpft sie jedoch keineswegs das ihnen beide gemeinsame Bilderreservoir des Apokalyptischen; denn

zur Bildlichkeit von Sturm und Sintflut gesellt sich bei beiden das Tellurische des Vulkanausbruchs, des Erdbebens, der tektonischen Verwerfungen: bei beiden Dichtern in Bezug auf Drittes Reich und Faschismus-Erfahrung ein ebenfalls bestimmendes Bild. Bei Celan lesen wir, in der Verbindung von Tellurischem und Sintflutlichem (GW II, 29):

WORTAUFSCHÜTTUNG, vulkanisch,
meerüberrauscht.

Oben
der flutende Mob
der Gegengeschöpfe: er
flaggte - Abbild und Nachbild
kreuzen eitel zeithin.

Bis du den Wortmond hinaus-
schleuderst, von dem her
das Wunder Ebbe geschieht
und der herz-
formige Krater
nackt für die Anfänge zeugt,
die Königs-
geburten.

Nach dem Brecht'schen Vorbild stiftet Celan sowohl durch die Aufnahme der Kräfte des Apokalyptischen selbst als auch durch sein Dichterwort seine rein sprachmagische Setzung, den kataklysmischen Neubeginn. Die zerstörerischen Meer- und Erdkräfte werden so weit orphisch beschworen und gebannt, dass sie die Erde nicht nur überfluten, sondern neu entstehen lassen, wie auch aus den tellurischen Vorgängen von Wasser und Feuer die sonst unausdenkbare Möglichkeit neuen Lebens selbst – hier durchaus messianisch getönt – »Königsgeburten« – wie in der mimetischen Angleichung und Antizipation des Anorganischen und Steinernen ans Organische und Beseelte – »herz-/formige Krater« – hervorgehen aus der Tiefe des »Inneren«, sprich sowohl der Erde wie aus Trauer und Verlust des Hinterbliebenen. So werden die tellurischen Kräfte der Destruktion noch poetisch gewendet, um »nackt für die Anfänge« zu zeugen, in dem Doppelsinn vom Zeugnis als Aussage wie als Genese, ähnlich wie Brecht in Svendborg, in der so überraschenden und summierenden Schlusswendung seines poetischen Werkes, in der Ansprache »an die Nachgeborenen« ebenfalls in diesem Doppelsinne »zeugt«, wo sein unerschrockenes Zeugnis vom apokalyptischen Zustand der Welt auch den unverhofften neuen Weltbeginn setzt und somit erst ermöglicht.

Ein derartiger, geradezu Celan'scher Status des Dichterwortes als »Zeugnis« ist nämlich auch von Brechts ultraoperativem, politischem und programmatischem Text von der Arbeit des Dichters angesichts des Faschismus, den *Zehn Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit*, so implizit wie explizit vorgesehen. Hatte Brecht noch als junger Bürgerschreck einmal eher atmosphärisch und in eindeutig provokatorischer Absicht in einem seiner frühen Gedichte vor »den Erdbeben, die kommen werden« gewarnt (BFA 11, 120), so war diese Warnung inzwischen, als er in seinem bedeutendsten poetologisch-politischen Text Faschismus und Weltkrieg mit einer – vermeidbaren – Erdschütterung verglich, ganz sachlich und fast klinisch trocken geworden:

Der Faschismus ist keine Naturkatastrophe, welche eben aus der »Natur« des Menschen begriffen werden kann. Aber selbst bei Naturkatastrophen gibt es Darstellungsweisen, die des Menschen würdig sind, weil sie an seine Kampfkraft appellieren.

In vielen amerikanischen Zeitschriften konnte man nach einem großen Erdbeben, das Yokohama zerstörte, Photographien sehen, welche ein Trümmerfeld zeigten. Darunter stand »steel stood« (Stahl blieb stehen), und wirklich, wer auf den ersten Blick nur Ruinen gesehen hatte, bemerkte nun, durch die Unterschrift darauf aufmerksam gemacht, daß einige hohe Gebäude stehen geblieben waren. Unter den Darstellungen, die man von einem Erdbeben geben kann, sind von unvergleichlicher Wichtigkeit diejenigen der Bauingenieure, welche die Verschiebungen des Bodens, die Kraft der Stöße, die sich entwickelnde Hitze usw. berücksichtigen und zu Konstruktionen führen, die dem Beben widerstehen. Wer den Faschismus und den Krieg, die großen Katastrophen, welche keine Naturkatastrophen sind, beschreiben will, muß eine praktikable Wahrheit herstellen. Er muß zeigen, daß dies Katastrophen sind, die den riesigen Menschenmassen der ohne eigene Produktionsmittel Arbeitenden von den Besitzern dieser Mittel bereitet werden. (BFA 22.1, 79f.)

Wir möchten hier keineswegs die operativen Einstellungen und politischen Aussagen Brechts an dieser Stelle unterschlagen.²⁸ Aber uns interessiert im jetzigen Zusammenhang der Umstand, dass es sich bei Brecht beim Nationalsozialismus zwar um keine Naturkatastrophe, doch sehr wohl um ein Erdbeben handelt. Denn genau als ein solches figuriert er auch im Celan'schen Universum, wie wir, ein knappes Vierteljahrhundert später, nach der Shoah, im *Gespräch im Gebirge* nachlesen können. So ist jenes vermeidbare Brecht'sche Erdbeben bei Celan als »Verwerfung« nunmehr irreversibel eingetreten. Und somit heißt es:

Es hat sich die Erde gefaltet hier oben, hat sich gefaltet einmal und zweimal und dreimal, und hat sich aufgetan in der Mitte, und in der Mitte steht ein Wasser, und das Wasser ist grün, und das Grüne ist weiß, und das Weiße kommt von noch weiter oben, kommt von den Gletschern, man könnte, aber man solls nicht, sagen, das ist die Sprache, die hier gilt, das Grüne mit dem Weißen drin, eine Sprache nicht für mich und nicht für dich – denn, frag ich, für wen ist sie denn gedacht, die Erde, nicht für

dich, sag ich, ist sie gedacht, und nicht für mich – eine Sprache, je nun, ohne Ich und ohne lauter Er, lauter Es, verstehst du, lauter Sie, und nichts als das. (GW III, 170f.)

Aber auch die so operative Aussage Brechts, die in der politischen Aktualität vom Faschismus als vermeidbarer Naturkatastrophe spricht, handelt gleichzeitig, prophetisch genug, von dem bereits eingetretenen Erdbeben, geht aus von der Landschaft der Verwüstungen, dem desolaten und verlassenem Bild, dem verwahrlosten »Trümmerfeld« nach dem nunmehr Ereigneten. Eine, wenn man so will, Celan'sche Landschaft also, oder zumindest eine Brecht'sche, die größte Ähnlichkeit mit einer Celan'schen aufweist: Wo es darum geht, nach den Spuren der wenigen Konstruktionen, welche dem Beben widerstanden haben, Ausschau zu halten und diese mit den entsprechenden Beschriftungen zu versehen. »Steel stood« – das ist bei Brecht das Modell nicht nur für das nicht eingestürzte Haus mit der richtigen Bauformel – im Gegensatz zum eingestürzten mit der falschen –,²⁹ sondern für die Arbeit des Dichters selbst: angesichts der kommenden Verwüstungen, konfrontiert mit einer Landschaft der so drohenden wie hier auch bereits eingetretenen Apokalypse: sie im Medium seines Wortes mit der rettenden Beschriftung zu versehen. Wohl nicht zufällig ist dieses so rettende wie lebensstiftende Wort, ist diese Beschriftung hier – wie das Brecht'sche Schreibmodell selbst – von einer solchen exemplarischen praktischen Verwendbarkeit wie Lakonik: wo das Schreiben, die Beschriftung als neue Sinnstiftung und Setzung der postapokalyptischen Welt eine unmittelbar lebenspraktische Hilfe und Anweisung ist.

Man ist indessen genötigt zu sagen: Bei Celan ist angesichts des Ausmaßes der Verwüstungen nicht nur das Haus – es gibt kein nicht eingestürztes mehr –, sondern auch die Formel abhanden gekommen. »Die Sprache, die hier gilt« gibt für die Hinterbliebenen und Überlebenden keine Behausung mehr her, geschweige denn, dass sie in einer völlig brüchig und hilflos gewordenen Menschenwelt aus Stahl gemacht wäre. Denn nach der Shoah ist der Mensch und Dichter, wie es einmal bei Celan heißt, »zeltlos« und »damit auf das unheimlichste im Freien« (GW III, 186). Was bleibt, ist die Suche nach einer Sprache, welche dereinst so etwas wie eine Behausung wieder hergeben könnte. Auch dies indes ein Brecht'sches Empfinden, aus der späteren Phase des skandinavischen Exils, in dem Motto zur *Steffinschen Sammlung* beispielsweise, das in Abwandlung, in der besagten »enharmonischen Verwechslung«, genauso gut wie bei Brecht ein Motto auch bei Celan abgeben könnte (BFA 13, 93):

Dies ist dies alles und ist nicht genug.
Doch sagt es euch vielleicht, ich bin noch da.
Dem gleich ich, der den Backstein mit sich trug
Der Welt zu zeigen, wie sein Haus aussah.

Oder im Klartext: Kein »Haus« ist dem Exilanten und Flüchtling übriggeblieben (nicht einmal ein »dänisches Strohdach«), sondern nur ein einziger Überrest; der eine Backstein, die Sprache, und zwar die dichterische, mit deren einziger Hilfe er, sei's auf das Verlorene hinweisen, sei's eine neue Behausung mühselig und wie von vorne zusammensetzen will. Eine zwar Brecht'sche, jedoch ebenfalls auch durch und durch Celan'sche Konstellation. Oder wie Celan schreibt: »Erreichbar, nah und unverloren blieb inmitten der Verluste dies eine: die Sprache. Sie, die Sprache blieb unverloren, ja, trotz allem.« (GW III, 185) Es geht also Brecht und Celan gleichermaßen darum, festzustellen, was »auf das unheimlichste im Freien«, ohne Behausung und in der Ausgesetztheit in der tellurischen Landschaft, vor den entfesselten Destruktivkräften, dem Menschen, dem Dichter noch übrigbleibt. Davon handelt eines der größten von Brechts Exil-Gedichten, das man indes, um an das Eigentümliche seiner tragenden poetischen Konzeption heranzukommen, gleichsam mit und gegen den Strich, sprich so Brechtisch wie Celanisch, so im Doppelsinn tellurisch – irdisch wie unterirdisch – lesen muss. Es handelt sich um das Gedicht vom *Schuh des Empedokles*.

Lassen wir erst einmal Brecht vordergründig erzählen, bevor wir uns die Frage stellen, was vielleicht hintergründig hinter diesem Erzählten steckt. Der Fabel zufolge warf sich der Philosoph Empedokles am Ende seiner Tage in den Krater des Ätna, hinterließ jedoch seiner Nachwelt, tiefsinnig genug, wohlweislich und vorsätzlich, als kleine heilsame Denkaufgabe, seinen Schuh. Oder wie Brecht schreibt (BFA 13, 30ff.):

Als er am Krater stand
Abgewandten Gesichts [...] |
bückte der Alte sich langsam
Löste sorglich den Schuh vom Fuß und warf ihn lächelnd
Ein paar Schritte seitwärts, so daß er nicht allzubald
Gefunden würd, aber doch rechtzeitig, nämlich
Bevor er verfault wär. Dann erst
Ging er zum Krater.

Nach dem Modell wohl von Kafkas *Prometheus*-Text werden dann im folgenden die diversen Auslegungen des sagenhaften Vorfalles ausprobiert, um dann in der entscheidenden Brecht'schen Lehre zu münden. So testet der Text zum Schluss einige divergierende Hypothesen über den Vorfall aus; zum Beispiel die, Empedokles habe tatsächlich versucht, spurlos im Vulkan zu verschwinden, um dann der Nachwelt als Göttlicher und göttlich Abgerufener zu erscheinen; aber der Berg habe ihm den Possen gespielt, den Schuh auszuspeien; nicht etwa aus Absicht, sondern weil dies ein Vulkan seiner Natur gemäß so macht. Aber ob aus bewusster und sorgfältig kalkulierter Absicht oder aus einer Art objektivem Zufall,

am Ende kommt dabei die Brecht'sche Doxa, die Lehre heraus, welche hier auch die empedokleische ist:

[...] und so hielten die Schüler
Schon beschäftigt, großes Geheimnis zu wittern
Tiefe Metaphysik zu entwickeln, nur allzu beschäftigt!
Plötzlich bekümmert den Schuh des Lehrers in Händen, den greifbaren
Abgetragenen, den aus Leder, den irdischen.

Diese kostbare Lehre – den göttlichen Brecht'schen Schuh – indessen in Ehren: im Hintergrund dieser Lehre steht doch der Berg, zu der vordergründigen Lehre gibt es hier also ein Hintergründiges, zu dem Irdischen ein zwar Unter-, wenn somit freilich mitnichten Überirdisches. Denn wie die Kafka'schen Sagen vom Ende des Prometheus am kaukasischen Felsen tritt doch alles, was Brecht hier so geistreich an Varianten und auseinandergehenden Meinungen vom Ende des Empedokles erzählt, vor dem unerschütterlichen Fakt des »Felsens« selbst, des brodelnden Ätna, zurück. »Blieb«, wie Kafka schreibt, »das unerklärliche Felsgebirge«. ³⁰ Mit anderen Worten: was uns als Leser und Aufnehmende an diesem Stoff so packt, ist der Berg, ist der Vulkan: das Bild vom Menschen, allein und hilflos in der annihilatorischen Landschaft des Tellurischen, mit seiner einzigen Hinterlassenschaft, die er dem ihn sonst zur Gänze umfassenden Zernichtungsprozess noch abringt. Man kann indes diesen »Berg«, den Vulkan, so Brechtisch wie Celanisch lesen: sprich, nicht naiv als das Bedrohliche und Verschlingende der ersten, sondern als das Annihilatorische der zweiten Natur, als ein von Menschen gemachtes wie verursachtes Tellurisches, genauso wie Flut, Erdbeben oder Sturm bei Brecht und Celan ein vom Menschen Gemachtes sind. Somit hat die Natur selbst im Zeichen der geschichtlichen Katastrophe ihre »natürliche« Unschuld verloren, ist selbst zur Chiffre geworden eines Zweiten und von Menschen Gemachten. ³¹ Sind Fels und Stein der irreduzible Grund alles Mythischen, von dem alle menschlichen Entwürfe und Sinnstiftungen sich abheben, so durchdringt bei Brecht und Celan die Menschengeschichte gleichsam rückwirkend noch Fels und Stein, auch und gerade in dem Moment, wo sie sich auf Fels und Stein zurückgeworfen sieht. Berg und Vulkan sind dann selbst Geschichte, das altehrwürdige Bild der Naturerhabenheit wie der Erdkräfte wird abgewandelt und gerinnt zum Ausdruck nicht erd-, sondern rein geschichtlicher Elementarkräfte, selber nunmehr Omnia, sprich apokalyptische Bilder der den Menschen verschlingenden Geschichtskatastrophe. ³² Denn von dieser wird gleichsam noch in ihrer letzten mineralischen Zuflucht auch das Bild der Natur erfasst. Und wie die universalhistorische Welt der menschlichen Überlieferung steht dann auch die gesamte Welt der Naturerscheinungen gleichzeitig unter dem Akut.

Diese tellurische erd- wie weltgeschichtliche Katastrophe übersteht indes hier bei Brecht kein Haus noch Hochhaus: diese überdauert nur der Schuh. In der

erzählten Wirklichkeit des Gedichtes der abgegriffene, unscheinbare und selbst vereinsamte und verlassene Gegenstand, um zwar noch unbehaust und somit »auf das unheimlichste im Freien«, dennoch provisorisch auf dem tellurischen Gelände sich noch fortbewegen zu können; im Gedicht selber jedoch als rein sprachliches Gebilde ebenfalls einzig verbliebener »Überrest«, als substantivistischer Bau- und »Backstein« der Sprache das eine noch vorhandene Rudiment, und somit letzter, dank jenes Überbleibens aber nunmehr auch erster Name wie auch – erstes Bild. Und kraft dessen als gleichsam robinson'sches, adamitisches wie noahitisches Inventar, die potentielle und weitere Möglichkeit von Gegenstand, Name und Bild schlechthin, um dann auch sprachlich eine neue »Wirklichkeit«, eine neue Welt zu setzen. Denn nur diese haben uns, nach dem Schiffbruch der Menschheit, die apokalyptischen Landschaften hinterlassen. Das wäre somit, wenn man die tellurische Landschaft des Gedichtes so Celanisch wie Brechtisch liest, die wahre Hinterlassenschaft des Empedokles.³³

So wird, nach dem Verlust der Erde, folgerichtig bei Celan – und auch dies in einer postshoahitischen Aktualisierung und Abrufung eines altehrwürdigen, gar archaischen menschlichen Reflexes – auch der Kosmos, der Himmel auf klassische Weise selbst zum Omen, zum apokalyptischen Zeichen. Denn wie für die archaischen Menschen, wie von den frühesten menschlichen Hochkulturen bis in die Frühmoderne hinein steht für Celan sein Schicksal nunmehr in den Sternen – wie seinem Gebrauch dieses Wortes eine durch und durch astrologische Dimension zukommt, bei der es einem zeitgenössischen und aufgeklärten Leser zunächst durchaus auch unbehaglich werden kann. Aber: »Die Geschichte ist die wahre Naturgeschichte des Menschen.«³⁴ Und wenn auch die Euphorie, die erste Entdeckerfreude dieses Satzes des jungen Marx von der geschichtlichen Determiniertheit und Überdeterminiertheit des Menschen dank der Ereignisse des vorigen Jahrhunderts inzwischen einer epochalen Ernüchterung gewichen sein mag, die Überdeterminiertheit von Naturgeschichte durch Geschichte ist, im Zeitalter des Anthropozän, dabei durchaus geblieben. Die astrologische, die kosmische Dimension in Celans Werk ist damit bloß der letzte und folgerichtige Ausdruck solcher Überdeterminiertheit. Ja, wir können sagen – und erinnert sei nur daran, was der »Stern« als politisches Emblem der Judenheit in ihrer Geschichte an Hoffnung und Leiderfahrung bedeutet hat –, dass diese Astral-Symbolik mithin geradezu das Politischste im Celan'schen Universum – vom Politischen als Schicksal – markiert. So ist auch das Astrale und Astrologische bei Celan abgewandelt und invertiert – um nicht zu sagen: Brechtisch umfunktioniert worden. Denn nicht sind es die Himmelserscheinungen, welche hier in die Geschichte der Menschen, gar in ihre politischen wie individuellen Geschehnisse eingreifen und diese lenken und bestimmen: Sondern umgekehrt, es sind die politischen Ereignisse auf Erden, welche sich

dem Himmel einschreiben und ihn chaotisierend umformen. Und wie Brecht die atlantische Sintflut mit dem Brüllen der Herren nach ihren Sklaven, die tellurischen Kräfte des Vulkans durch die Fabel des Empedokles anthropomorphisiert wie historisiert hatte, so hier Celan mit den Himmelserscheinungen, so dass man sagen kann, er verfare somit sogar noch ungleich radikaler, politisierender als sein illustrierer Vorgänger. Denn wo der erdgebundene und um seine Erde ringende Brecht zwar die apokalyptischen Bilder der tellurischen Erderschütterung und der Flut nicht nur kennt, sondern ausschöpft, schreckt er doch vor dem letzten apokalyptischen Schritt des Astralen noch weitgehend zurück; und während Brecht sich nicht scheut, das Bild der Natur, gar das harmonische und idyllische Bild einer noch unberührten Naturwelt gelegentlich als kontrastiven Pol gegen das Politische, die faschistische Bedrohung einzusetzen, gibt es im Celan'schen Kosmos gar keine unberührte Natur mehr, seitdem jene Bedrohung sich realisierte und die Menschheitskatastrophe sich selbst dort, wo sich der noch erdgebundene Brecht kaum hinwagt, dem Astralen und den Sternen eingeschrieben hat. So ist nicht etwa bei Brecht, sondern bei Celan die Natur gleichsam politisch wie geschichtlich gänzlich überbestimmt; denn sie ist bei ihm restlos zur Chiffre des Politischen, sprich der Katastrophe im Zwischenmenschlichen geworden. Und somit hat sich der eben zitierte und damals noch so beschwingte Marx-Satz bei Celan in einem unerhörten und unausdenkbaren, geradezu inversen Sinn bewahrheitet, wo die gesamte Natur nicht von der menschlichen Produktivkraft, sondern von der menschlichen Destruktivkraft unwiederbringlich gezeichnet und durchdrungen ist.

Folglich gibt es bei Celan im gesamten Reich der Naturerscheinungen keinen politisch unschuldigen oder unberührten Flecken mehr, wo er ja noch die entlegensten, verborgensten Naturprozesse immer wieder gerne – und fast möchte man sagen, ausschließlich – zum Bild und Gleichnis der *res publica*, von menschlichen und geschichtlichen Dingen macht. So ist auch die Natur bei Celan nicht nur politisiert – sondern es gibt bei ihm schlechterdings keine »unpolitische« Natur. Und dieser Umstand reicht dann, wie in der Shakespeare'schen *pathetic fallacy*,³⁵ bis an den Himmel und die Himmelserscheinungen heran (GW I, 127):

AUGE DER ZEIT

Dies ist das Auge der Zeit:
es blickt sheel
unter siebenfarbener Braue.
Sein Lid wird von Feuern gewaschen,
seine Träne ist Dampf.

Der blinde Stern fliegt es an
und zerschmilzt an der heißeren Wimper:

es wird warm in der Welt,
und die Toten
knospen und blühen.

Denn schon in diesem frühen Gedicht Celans wird also die Dimension der geschichtlichen Katastrophe in eine astrale und kosmogonische Dimension von Weltende und Welterschaffung gerückt. Gleichzeitig charakteristisch für Celan auch jene Überblendung des Mikro- und Makrokosmischen, wo die äußere Unendlichkeit des Raumes und die innere Unermesslichkeit der subjektiven menschlichen Empfindungs- und Leidensfähigkeit zueinander in Bezug stehen. Dabei ist die Bildlichkeit vom Stern – wie sie sich in der weiteren Entfaltung des Werkes immer stärker ausprägt – hier astral in einem Doppelsinn, sowohl astronomisch wie auch astrologisch, gemäß der archaischen und ›schicksalhaften‹ Verbundenheit von den Himmels- und den Erderscheinungen, von Menschen- wie von Himmelsphäre. Indes wird diese kosmische Bildlichkeit gleich zu Beginn auch als eine anthromorphisierte und innere, eine sowohl astro- wie metaphysische gesetzt – als blickendes Auge der Zeit, das in der Kollision mit dem blinden Stern die befruchtende wie belebende Träne als wärmenden Dampf ausscheidet, ein so tellurischer wie anthropomorpher, ein so physikalischer wie affektiver Vorgang. Dieser setzt dann ein gleichsam Organisches, die Toten als pflanzliches Aufknospen aus einer wiedergewonnenen Erde, unverhofft frei: wobei hier wie so oft bei Celan weniger die shoahitische als die postshoahitische Landschaft entworfen wird, wo das Katastrophische vom Weltenende – und keine Katastrophen größer als die kosmogonischen und planetarischen – in ein Katastrophisches auch von Welterschaffung umgewendet und umgepolt wird: die katastrophische Welterschaffung als Folge nämlich des katastrophischen Weltendes, bei dem die Toten freilich nicht mehr als Lebende, sondern *wie* ein Lebendes auferstehen: eine Inversion, eine Zurücknahme der kosmogonischen Genese noch im Zitat dieser Genese, wo nicht Bios, nicht gegenwärtiges Leben und Menschenleben, sondern die Erinnerung an vergangenes Leben die neue Kulmination der Schöpfungsgeschichte ist.

In der visionären Welt Celans prallen also Mikrokosmisches und Makrokosmisches, Innenraum und Weltraum aufeinander, ohne die Vermittlung jener schönen Mitte einer Biosphäre, wie wir sie wie selbstverständlich bei Goethe wie auch sogar bei Brecht noch durchaus vorfinden. Denn diese fehlt nunmehr der Erde; um dieses ihr Eigenstes und sie vor jedem anderen Himmelskörper Auszeichnendes ist sie durch ihre eigene Geschichte nun gebracht worden. In der für Celan charakteristischen Umkehrung der Gesetzmäßigkeiten der natürlichen Welt bewirkt, was sonst als größte denkbare erdgeschichtliche Katastrophe gelten könnte – der Zusammenstoß mit dem anfliegenden Stern –, von dem man meinen könnte, er würde das Leben äußerst gefährden wenn nicht auslöschen, dann gerade das Gegenteil: die Wiederkunft des Lebens und die Wiederherstellung des Organischen

im Bilde des Knospens und Blühens. Die Paradoxie aber, dass es die Toten sind, die somit wieder vom Lebensprozess erfasst werden, deutet auf die tieferliegende Paradoxie, dass die »Erdgeschichte«, die in den Tod und die Katastrophe führte, selber erst durch eine Katastrophe ähnlich kosmischen Ausmaßes rückgängig gemacht werden kann - und *muss*.³⁶ Mit anderen Worten: jene katastrophale Erdgeschichte muss selber katastrophal revoziert werden, damit die Erde wieder in ihr altes Recht – bewohnt zu werden – eintritt. Feuer, Dampf, Zerschmelzen, der wüste Zusammenstoß von Sternen und Himmelskörpern – keine Biosphäre, keine natürliche Lebensgrundlage evozieren mehr Celans Gedichte, sondern elementare kosmologische Vorgänge, auf die er seine poetische Welt immer wieder zurückführt und die der Erschaffung der Welt als Biosphäre kosmologisch vorangegangen sind. Erst von diesen erhofft er sich offenbar die Wiederherstellung eines bewohnten und bewohnbaren Planeten; und wo Brecht und Celan nicht nur über die Welt der menschlichen, sondern auch über die gesamte Welt der Naturerscheinungen den Akut setzen, so setzt in dieser Weise Celan nunmehr sogar den kosmischen Akut. Diese Überblendung vom Innen und Außen, vom Mikrokosmischen wie Makrokosmischen, dieses Bild nun nicht mehr von einer möglichen neuen Erdung, sondern von radikalster und endgültiger »Enterdung« der Toten wie von allem mit ihnen Verlorenen in einem perennierenden »Grab in den Lüften« (GW I, 41), ist dann für das spätere kosmogonische Gedicht *Les Globes* bezeichnend (GW I, 274):

In den verfahrenen Augen – lies da:

die Sonnen-, die Herzbahnen, das
sausend-schöne Umsonst
Die Tode und alles
aus ihnen Geborene. Die
Geschlechterkette,
die hier bestattet liegt und
die hier noch hängt, im Äther,
Abgründe säumend. Aller
Gesichter Schrift, in die sich
schwirrender Wortsand gebohrt – Kleinewiges,
Silben.

Alles,
das Schwerste noch, war
flügge, nichts
hielt zurück.

Das Sphärische des Auges – wie des Herzens – und der schwebenden Himmelskörper wird somit verbunden und in eins gesetzt. Das Bild himmlischer und kosmischer Gesetzmäßigkeit schlechthin, die geordneten Bahnen der Himmelskörper, wird aufgebrochen durch das »sausend-schöne Umsonst«, welches das erhabene Bild der himmlischen Zier gemäß jenes Shakespeare'schen Verfahrens der *pathetic fallacy* durch das Bild der menschlichen Unordnung, des Chaos des sinnlosen Todes und Verlusts, abgelöst wird. Dennoch bleibt diese kosmische Sinnstiftung als katastrophalische Revozierung jeglicher Sinnstiftung für den Dichter verbindlich: an diesem Himmel, an diesen Sternen orientiert er sich, wie je die Menschen sich an Himmel und Sternen ehrerbietig orientiert haben. Denn das ist die neu aufzuschlagende und zu erkundende Himmels- wie Sternenkarte, das ist die postshoahitische Astonomie wie Astrologie.

Umso erstaunlicher, dass es selbst hier, an diesem äußersten Punkt des Celan'schen Kosmos, eine Brecht'sche Wendung gibt – die nach den Sternen –, die der Celan'schen durchaus verwandt ist. 1941 kommt Brecht nach der abenteuerlichen Odysee über Finnland, Moskau, Sibirien und die nunmehr so unfriedvollen Gewässer des Pazifik zu der letzten Station seines fünfzehnjährigen Exils, in Los Angeles, an. Hier muss er als Erstes ein trauriges Inventar seiner Vermissten und Verlorenen, seiner zu Betruernden aufstellen, eine »Verlustliste«; auf dieser Liste standen der Name Walter Benjamins – die Nachricht von dessen Tod in Spanien erhielt Brecht erst in Kalifornien – wie der Name seiner Geliebten und Mitarbeiterin Margarethe Steffin, die, tödlich an Tuberkulose erkrankt, auf der Flucht in Moskau zurückblieb und dort am 4. Juni 1941 verschied.³⁷ Besonders diesen Tod hat Brecht kaum verwunden, und er, der die bloße Trauer als Unproduktives sonst verschmähte, gab sich erstmalig in seinem Leben, wie die Tagebucheintragungen unmissverständlich kundgeben, der bloßen Trauer hin.³⁸ Zu dem Korpus von posthumen Liebesgedichten, die er der Geliebten widmete und die zum Ergreifendsten gehören, was er jemals geschrieben hat, gehört auch das Gedicht (BFA 15, 43):

EINGEDENK MEINER KLEINEN LEHRMEISTERIN
Ihrer Augen, des blauen zornigen Feuers
Und ihrer gebrauchten Kutte mit der breiten Kapuze
Und dem breiten unteren Saum, taufte ich
Den Orion am Himmel das STEFFINISCHE STERNBILD:
Aufblickend und es kopfschüttelnd betrachtend
Glaube ich dann ein schwaches Husten zu hören.

»Denken und Danken sind in unserer Sprache Worte ein und desselben Ursprungs. Wer ihrem Sinn folgt, begibt sich in den Bedeutungsbereich von: »gedenken«,

›eingedenkt sein‹, ›Andenken‹, ›Andacht‹. Erlauben Sie mir, Ihnen von hier aus zu danken.« (GW III, 185) So Celan 1958 in seiner Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Stadt Bremen. Aber auch Brechts Gedicht des Eingedenkens der Steffin 1941 in Los Angeles ist ein Text des Dankens wie des Andenkens und der Andacht: und zwar genauso wie bei Celan ein Gedicht des Eingedenkens eines Opfers des Faschismus – wie auch ein Liebesgedicht an sie.³⁹ Und bezeichnend, dass dieser äußerste Punkt des Brecht'schen Kosmos, wo er sich der Trauer und dem Andenken hingibt, auch der einzige Punkt in dem ganzen Werk des sonst so Irdischen und Erdgebundenen sein sollte, wo er wie sein lyrischer Nachkomme Celan zum Himmel wie zu den Sternen greift. Denn auch Brecht wird hier so astrologisch wie astronomisch; und nach dem antiken Vorbild der Benennung eines Sternbildes nach einem bezeichnenden Götter- oder Menschenschicksal schreibt er dem Orion seine so persönliche wie intime, seine so geschichtlich wie zeitbedingte Geschichte ein. Darüber hinaus ist der Orion selber – was Brecht hier verschweigt – in der Mythe eine tragische Konstellation von Tod und Verbundenheit zweier Liebender über den Tod hinaus: eine, wenn man so will, Celan'sche Wendung wie Celan'sche Konstellation, die hier sogar besiegelt wird durch eine Art Celan'sche Chiffre und Verschlüsselung.⁴⁰ Ein einmaliges Vorkommnis: Brecht gibt hier alle Bodenhaftung auf und wird offen, unverblümt astral. Denn auch er hat als Exilant wie als Trauernder im fernen Kalifornien seine Erde wie seine Erdung verloren und orientiert sich nunmehr an den Sternen, die seine Menschen sind. Somit anthropomorphisiert er den Stern so emphatisch wie anmutig und stattet ihn, den erhabenen und erdentrückten, mit dem charakteristischen menschlichen wie kreatürlichen Merkmal der Steffin aus, mit dem Husten, mit ihrem Lebens- wie mit ihrem Todeszeichen. So wird auch die Himmelserscheinung bei Brecht zur Erderscheinung, so setzt er über das Kosmische von ehemals den zeit- und lebensgeschichtlichen Akut und schreibt wie Celan sein eigenes Schicksal den Sternen wie den Himmeln ein.

Celans eigenes Gedicht der ersten ›Astralisierung‹ wie des korrespondierenden Abschieds von seiner heimatlichen – bukowinischen – Erde ist das 1945 noch in Rumänien entstandene (GW I, 19):

ESPENBAUM, dein Laub blickt weiß ins Dunkel.
Meiner Mutter Haar ward nimmer weiß.

Löwenzahn, so grün ist die Ukraine.
Meine blonde Mutter kam nicht heim.

Regenwolke, säumst du an den Brunnen?
Meine leise Mutter weint für alle.

Runder Stern, du schlingst die goldne Schleife,
Meiner Mutter Herz ward wund von Blei.

Eichne Tür, wer hob dich aus den Angeln?
Meine sanfte Mutter kann nicht kommen.

Sphärisch, schicksalhaft verbunden sind Celan und die ermordete Mutter durch jene Kugel, die ihr ein Grab in den Lüften bereitete: das ist nunmehr der Stern, welcher die Celan'sche Lebenskonstellation regiert. »Denn wir leben in einer Zeit, wo des Menschen Schicksal der Mensch ist«, schreibt Brecht (BFA 22, 79) – und somit »unter Sternen«, wie Celan nicht müde wurde zu betonen, »die Menschenwerk sind« (GW III, 186).

Anmerkungen

- 1 »Ne vous reprochez pas le manque de clarté parce que nous en faisons profession!«, hatte Celan in der *Meridian*-Rede scherzhaft angemerkt, um dann jedoch mit allem gebotenen Ernst auf »die der Dichtung [...] zugeordnete Dunkelheit« hinzuweisen, welche ihr nach Celan'schem Verständnis durch die Dunkelheit des Ereigneten selbst vorgegeben war. Demgegenüber hatte der Ost-Berliner Brecht ja rückblickend geschrieben: »UND ICH DACHTE IMMER: die allereinfachsten Worte / Müssen genügen.« Paul Celan, *Gesammelte Werke* (GW), Frankfurt/Main, 1980, Bd. III, 195; Bertolt Brecht, *Werke*, Berliner und Frankfurter Ausgabe (BFA), Berlin-Frankfurt/Main, 1988–2000, Bd. 15, 295. Brechts und Celans Werke werden im Folgenden im laufenden Text nach diesen Ausgaben unter der jeweiligen Sigle BFA bzw. GW mit Band- und Seitenangabe zitiert.
- 2 Gedichte Celans mit einem expliziten Brecht-Bezug treten gerade im Spätwerk gehäuft auf: neben dem im Folgenden ausführlicher diskutierten *Ein Blatt, baumlos* die Texte *In den Flüssen*, mit seinem Aufgreifen eines Brecht'schen Motivs aus dem *Steinfischer*-Gedicht; *Die Liebe ...* sowie *Herzschall-Fibeln*, beide mit direkter Anspielung auf Brechts *Die Liebenden*; *Unter der Flut*, das als Weiterführung des Brecht'schen »Flut«-Motivs weiter unten behandelt wird; GW II, 14; 165; 284; 315.
- 3 So entstand der Text ursprünglich als Beitrag zu einer Anthologie von Antworten zeitgenössischer Lyriker auf Brecht: Jürgen P. Wallmann (Hg.), *Von den Nachgeborenen. Dichtungen auf Bertolt Brecht*, Zürich 1970.
- 4 Man wird nicht sagen können, dass die Celan-Philologie der durch einen Celan'schen *Meridian* schon vom Geschichtlichen und somit von der dichterischen Sprechsituation her fundamental dialogischen Positionierung der Werke Brechts und Celans bis heute im entferntesten gerecht geworden ist. Zu sehr blendet die vermeintliche und in der gelehrten Wahrnehmung offenbar schier unüberbrückbare Opposition der beiden, hermetischen bzw. operativen Sprechweisen, als dass diese prinzipielle Verwandtschaft gesehen werden könnte – selbst bei Forschern, die dem Werk beider Dichter sonst aufgeschlossen sind: Vgl. Theo Buck, *Enge und Weite: Zu einer lyrischen Auseinandersetzung Celans mit Brecht*, in: Ulrich Gaier und Werner Volke (Hg.), *Festschrift für Friedrich Beissner*, Bebenhausen 1974, 67–89 und Wolfgang Emmerichs

- notgedrungen kursorische Diskussion des Verhältnisses Brecht-Celan in Markus May, Peter Goßens, Jürgen Lehmann (Hg.), *Celan-Handbuch*, Stuttgart-Weimar 2008, 325f.
- 5 Vgl. Leo Trotzki, *Wie wird der Nationalsozialismus geschlagen?*, Berlin 1931.
- 6 Vgl. das französischsprachige Gedicht der Solidarität mit dem Sohn aus der Zeit des Pariser Mai, *O les hâbleurs* ... mit der Schlusswendung »Ton père / t'épaulé.«, wo, ganz Brechtisch, Wort und Name Geste sind, wie Geste Wort und Name. Auch in dem Gedicht *Du darfst* finden wir den Dichter zunächst ausdrücklich in einem solidarischen Schulterchluss, in einem Gedicht, das wie Brechts *Kalifornischer Herbst* dann von der Trennung von Baum und Blatt handelt. Paul Celan, *Die Gedichte*, hg. von Barbara Wiedemann, Frankfurt/Main 2005, 526f.; GW II, 11.
- 7 Das heißt, die wohl wichtigste dichterische Identifikationsfigur Celans, Ossip Mandelstam, erfährt durch die Übersetzungen und die Widmung der *Niemandsrose* zwar eine extensive und umfassende Huldigung durch Celan, aber keine so intensive und komprimierte wie in dem Brecht-Gedicht; und ich bin versucht, aufgrund der hier dargelegten Evidenzen dies auch von den freilich auf ihre Art so emphatischen wie identifikatorischen Hölderlin- und Heine-Hommagen zu behaupten (vgl. GW I, 225 und 229f.).
- 8 Zu Celans Selbstmord vgl. die sorgfältig abwägende Darstellung Wolfgang Emmerichs, *Paul Celan*, Hamburg 1999, 164ff.
- 9 Dieses Gefühl einer umfassenden Prekarisierung, das Brecht wohl als durchaus repräsentativ für die Epoche empfand, kommt in den Gedichten des skandinavischen Exils, der *Svendborger Gedichte* und der *Steffinschen Sammlung*, wiederholt zum Ausdruck, so auch in *An die Nachgeborenen*. Erinnerung sei daran, dass Brecht mit seiner Flucht im Mai 1941 aus Finnland, wo bereits deutsche Truppen standen, über Moskau in die USA, Wehrmacht und Gestapo nur knapp entronnen ist. Seine Gedichte auf den Freund Benjamin, der bei seinem Fluchtversuch weniger Glück hatte, sind auch in diesem Zusammenhang zu verstehen. Am sprechendsten sind aber wohl Zeilen, die man in ihrer Beklommenheit bei ihm gar nicht vermutet, und die wie ein prophetischer Vorgriff auf die Umstände des Celan'schen Freitodes anmuten: »In diesem Lande und in dieser Zeit / Dürfte es trübe Abende gar nicht geben / Und hohe Brücken über die Flüsse / Selbst die Stunde zwischen Nacht und Morgen/ Und die ganze Winterzeit dazu, das ist gefährlich. / Denn angesichts dieses Elends / Werfen die Menschen in einem Augenblick ihr unetragliches Leben fort.« Wir zitieren nach der Textfassung Hanns Eislers im *Hollywooder Liederbuch*; vgl. auch BFA 6, 207.
- 10 So steht zu vermuten, dass Celan auch handwerklich von Brecht einiges gelernt hat, zeugt doch der große Einschnitt, der mit dem Band *Sprachgitter* erfolgt und dann das ganze Werk durchzieht, womöglich auch von Brecht-Lektüre: die Entwicklung einer »grauerer« und strengerer Sprache, die Verweigerung jeglichen gefälligen Wohlklangs und die Verabschiedung von den wuchernden Bildlichkeiten und ausufernden Langzeilen, die das Frühwerk gekennzeichnet hatten. So ist auch Celans Brecht-Huldigung eine Huldigung in dem Sinne, dass sie, als Konzentrat eines Konzentrats, die Brecht'sche Sprechweise auf ihre Weise übernimmt: die Reduktion auf das eine Bild, die eine sentenzhafte Aussage. So übt sich der »Hermetiker« Celan - und nicht nur hier - im Brecht'schen Lakonismus.
- 11 So das anhand von Brechts *Schlechte Zeit für Lyrik* überzeugend vorgetragene Fazit von Jan Knopf in: Jan Knopf (Hg.), *Brecht-Handbuch*, Bd. II: *Gedichte*, Stuttgart-Weimar 2001, 322ff., das völlig zu Recht in diesem Gedicht, mit seiner Reflexion auf die neuen Aporien des Lyrischen seit 1933, eine Vorwegnahme der ganzen Debatte um eine »Lyrik nach Auschwitz« sieht.

- 12 Die Brecht'schen Gedichte des Exils sind zwar politisch, selten aber ideologisch zu nennen, so wenig Brecht einen Hehl aus seiner kommunistischen Einstellung macht. Sie sind weitgehend freigehalten von Ideologumenen und artikulieren Wahrnehmungen, Begebenheiten und Erfahrungen, die so repräsentativ wie möglich gehalten sind. So haben Exilanten, die Brecht in der parteilichen Stellungnahme kaum folgen konnten – genannt seien Hannah Arendt, Hans Sahl, Günther Anders – diese Gedichte als klassisch empfinden können: wohl gerade weil dort die Exilerfahrung als eine der Prekarisierung zur Sprache kam, ohne darüber in Verzweiflung zu verfallen; und weil eine Position des Antifaschismus artikuliert wurde, die immer konkret, menschlich unmittelbar nachvollziehbar und in dem Sinne universell blieb, eine Art realisierte »Einheitsfront« im Dichterischen, die eine der bemerkenswertesten poetischen wie politischen Leistungen Brechts darstellt. Später, in Gedichten wie *Schibboleth* und *In eins* hat Celan selber im Dichterischen eine solche »Einheitsfront« realisiert. (GW I, 131f. und 207).
- 13 So hat der deutsche Expressionismus zweifellos einen apokalyptischen Ton in die deutsche Literatur eingeführt, von dem auch der junge Brecht angeweht worden war, so skeptisch bis ablehnend er dem Diffusen und Ungenauen dieses Tons auch gegenüberstand. Indes, man wird diesem Ton sein Prophetisches nicht absprechen dürfen; wenn der spätere Brecht ihn aber in der Folge übernimmt, dann nie ohne den begleitenden Hinweis auf die konkreten geschichtlichen wie gesellschaftlichen Umstände.
- 14 Zur Charakteristik der Empfindungs- und Bilderwelt der Apokalyptik vgl. die entsprechenden Artikel in zwei Auflagen von *Die Religion in Geschichte und Gegenwart* (RGG), Bd. I (Tübingen 1936), 463ff. sowie Bd. I (Tübingen 1927), 402ff.; die im Folgenden zusammengestellten Zitate sind diesen beiden Artikeln entnommen. Hervorzuheben ist, dass die Apokalyptik in ihren klassischen jüdischen wie christlichen Ausformungen selbst in Reaktion auf geschichtliche Krisenzeiten entstanden ist.
- 15 Das gesamte Lager-Geschehen, wo die Häftlinge sowohl zu Tode gearbeitet wurden wie auch direkt in das Todesgeschehen, gelegentlich auch das Ausheben ihrer eigenen Gräber, verstrickt waren, ist folglich in dem Bild des Grabens angemessen eingefasst. Erinnerung sei auch daran, dass Celan seine Tätigkeit im Arbeitslager mit den Worten: »ich schaufele«, zusammenfasste. Vgl. Israel Chalfen, *Paul Celan: Eine Biographie seiner Jugend*, Frankfurt/Main 1979, 120f.
- 16 Zur faschistischen Befehdung des Stückes, die durchaus mehrfach handgreifliche Formen bei Premieren und Aufführungen annahm, vgl. BFA 2, 465ff.
- 17 Ich greife hier Überlegungen auf, die ich in Bezug auf dieses Gedicht erstmalig in dem Artikel *Schmerz: Hekabes: Brecht und die Vergänglichkeit*, in: *Weimarer Beiträge* 39(1993)1, 69–84, formuliert habe, siehe dort insbesondere 75ff.
- 18 Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* (GS), Bd. VI, Frankfurt/Main 1985, 519.
- 19 Zur »Flaschenpost« vgl. GW III, 186. »Flaschenpost« ist ursprünglich ein Begriff aus dem antifaschistischen Exil, der Celan anscheinend von Hans Mayer zugetragen wurde: im *Arbeitsjournal* verwendet Brecht das Wort auch für seine eigene Exillyrik: BFA 27, 80. Einen kleinen Überblick über die Geschichte des Begriffs im Kontext der Frankfurter Schule gibt Detlef Claussen in seiner Adorno-Biographie, *Theodor W. Adorno: Ein letztes Genie*, Frankfurt/Main 2003, 198ff. Herkunft und Nachleben des Begriffs in der deutschen Lyrik dokumentiert Karen Leeder (Hg.), *Flaschenpost: German Poetry and the long 20th Century*, in: *German Life and Letters* 60 (2007). Die Entstehungsgeschichte und Entwurfsstufen der *Meridian*-Rede sind erschöpfend dokumentiert in dem entsprechenden von Bernard Boeschenstein herausgegebenen Band der *Tübinger Celan Ausgabe*, Frankfurt/Main 1999.

- 20 Sie ist, soweit ich das überblicke, der ausgiebigen Forschungsliteratur zu diesem Brecht-Gedicht indes entgangen: so wenig erwartet man sprachmagische Handlungen von diesem Dichter; zu sehr ist man mit der politischen Aussage – und dem freilich gebieterisch interpellierenden Gestus – dieses Gedichts beschäftigt, um zu merken, dass hier eine ganze, frisch auferstandene und von Grund auf erneuerte Welt sowohl aus den apokalyptischen Flutwellen wie aus dem poetischen Hut gezogen wird
- 21 Zu den verschiedenen poetischen Repliken auf Brechts *An die Nachgeborenen* siehe auch Hiltrud Gnüg, *Gespräch über Bäume: Zur umfangreichen Rezeption dieses Gedichts in der modernen Lyrik*, in: *Basis. Jahrbuch für Gegenwartsliteratur*, 7 (1977), 89–117; Malcolm Humble, *Brecht and Posterity: A Poem and its Reception*, in: *New German Studies*, 14 (1986/87), 115–142; Karen Leeder, *Those born later read Brecht: the reception of »An die Nachgeborenen«*, in: Ronald Speirs (Hg.), *Brecht's Poetry of Political Exile*, Cambridge 2000, 211–240; Erdmann Wanike, *Frieden, Schein und Schweigen. Brechts Ausruf über die Zeiten und drei Gegen-Gedichte von Celan*, *Enzensberger und Fritz*, in: *Wirkendes Wort*, 42 (1992), 255–282.
- 22 Vgl. den Kommentar zur unmittelbaren Entstehungsgeschichte des Gedichts in Celan, *Gedichte*, 822f.
- 23 Vgl. Peter Szondi, *Celan-Studien*, Frankfurt/Main 1972, 73. Der musiktheoretische Begriff der enharmonischen Verwechslung bezeichnet eine Situation, wo ein aus identischen Tönen bestehender Akkord eine musikalische Sinnverschiebung erfährt, indem er plötzlich in einen anderen harmonischen Zusammenhang gerückt wird und dort mit einem Mal eine andere Färbung bekommt sowie eine andere Funktion einnimmt.
- 24 Vgl. dazu Benjamin, GS IV, 143: »Ad plures ire« hieß bei den Lateinern sterben.« Vgl. auch GS I, 566 und 639.
- 25 Vgl. den Kommentar von Jan Knopf (Hg.), *Bertolt Brechts Buckower Elegien*, Frankfurt/Main 1986, 113–118; sowie die Diskussion in Jan Knopf (Hg.), *Brecht-Handbuch*, 450f. Hier wäre insbesondere hinzuweisen auf den Beitrag von Marion Lausberg, *Brechts Lyrik und die Antike*, in: Helmut Koopmann (Hg.), *Brechts Lyrik - neue Deutungen*, Würzburg 1999, 163–198, besonders 195f.
- 26 Zu diesem Hintergrund vgl. Hans Mayer, *Brecht*, Frankfurt/Main 1996, 245.
- 27 Paul Celan, *Mikrolithen sind's, Steinchen: Prosa aus dem Nachlaß*, hg. von Barbara Wiedemann und Bernard Badiou, Frankfurt/Main 2003, 122 und 142. In diesem Kontext ist es vielleicht auch sinnvoll, auf Adornos Versuch einer Ästhetik nach der Shoah hinzuweisen. In der *Ästhetischen Theorie* geht es folglich darum, dass die Kunst sowohl eine Sphäre gegen den Tod entwerfe, an die dieser nicht heranreiche, wie auch – und dies ist gegenüber jeglicher Ästhetik vor der Shoah wohl das Neue – den Tod in sich aufnehme, sich selber von der Sterblichkeit mitzeichnen lasse. Damit ist in der Tat eine Grundspannung sowohl des Brecht'schen wie des Celan'schen *Ceuvres* als antifaschistischer genannt. Vgl. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften* 7, Frankfurt/Main 1970, 48–50. Dass der Autor dabei dem von ihm sonst so unliebsam beäugten Brecht wiederholt Gerechtigkeit widerfahren lässt, ist dabei ebenfalls von Interesse: vgl. ebd., 58 und 66.
- 28 Dazu Hans Mayer, *Brecht*, 35ff. und 459f. Eine Grundspannung der Brecht'schen und Celan'schen Korpora zur Frage der Apokalyptik ist freilich diese: Eine Brecht'sche Kritik könnte Celan vorwerfen, die elementare Wucht, das Unfassbare des Ereignisses auf Kosten der Berücksichtigung der konkreten geschichtlichen Hintergründe und der politischen Verhandbarkeit darzustellen; eine Celan'sche Kritik wiederum an Brecht aussetzen, durch letztere jene elementare Wucht unzulässig neutralisiert oder gar relativiert zu haben. Wobei immer anzumerken ist, dass es bei Brecht etwas noch

abzuwehren gilt, was bei Celan schon eingetreten ist. Indes, die besagten Gefahren bestehen – für beide Werke; in ihren stärksten Texten wie insgesamt jedoch haben beide Dichter diese Gefahr umschifft.

- 29 Vgl. BFA 15, 203.
- 30 Franz Kafka, *Kritische Ausgabe. Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, Frankfurt/Main 1992, 69f.
- 31 Ich revidiere damit die unzureichend politisierte und damit unzulässig naive Lektüre des »Berges« als bloße Naturerhabenheit, die ich noch in dem oben angegebenen Artikel (vgl. Paul Peters, *Schmerz Hekabes: Brecht und die Vergänglichkeit*) vorgeschlagen habe. Dies scheint mir inzwischen lang nicht so zwingend wie der aufragende, zur steinernen wie vulkanischen Präsenz geronnene »Berg« als annihilatorische Möglichkeit geschichtlicher »Erderschütterung« innerhalb der poetischen Gesamtlandschaft der *Svendborger Gedichte*. Hat doch Brecht selber, im Gedicht *Lektüre ohne Unschuld* (BFA 12, 123), uns den für jedes Verständnis des Naturbildes bei ihm und Celan unverzichtbaren Hinweis gegeben, dass es im Zeitalter des Faschismus auch im Buch der Natur keine unschuldigen Lektüren mehr geben kann. Es wäre indes zu erwarten gewesen, dass es dann einen Brecht'schen Text geben müsse, wo eine solche Umwandlung der ersten Natur in die zweite, und zwar in die zweite vom Faschismus durchdrungene und bedrohte, ausdrücklich vollzogen und aktenkundig wird – und es gibt ihn. Im zweiten Gedicht der *Steffinschen Sammlung* (BFA 13, 95) finden wir ein eingangs noch recht idyllisches Bild des skandinavischen Sunds. Mit einem Mal aber: »In das Gezwitscher der Stare / Mischt sich der ferne Donner / Der manövrierenden Schiffgeschütze / Des Dritten Reiches.« Im erhabenen Medium des Sturms und des Gewitterhaften – des Donners der Schiffgeschütze – usurpiert und verdrängt hier also die zweite, von Menschen gemachte Natur – und zwar in Gestalt des Dritten Reiches – die »unschuldige« erste.
- 32 Wir haben gesehen, wie ambivalent das Bild vom Erdbeben bei Brecht war: der Faschismus sei zwar keine Naturkatastrophe, komme aber daher mit der Wucht einer solchen: so auch in der folgenden Brecht'schen Kodierung von Nationalsozialismus und Vulkan: »Wir sind nicht dafür, sein Auftreten als eine Naturkatastrophe zu betrachten, mit der Ängstlichkeit und Ehrerbietung, die man Vulkanausbrüchen zollt, Vorgängen, die man nicht beeinflussen kann [...] So viel daran elementar sein mag.« (BFA 22.1, 327) Das *Empedokles*-Gedicht indes ist die Würdigung auch dieses Elementaren, wo Brecht dem Vulkanischen ohne Ängstlichkeit und ohne Ehrerbietung begegnet.
- 33 »Flaschenpost«-Problematik, die Möglichkeit der Wiedergabe einer gefährdeten Überlieferung, verschiedentlich ausprobiert: Man denke an Gedichte wie *Die Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration* oder den *Besuch bei den Verbannten Dichtern*. Während im erstgenannten durch die Übertragung an den plebejischen Untergrund die Überlieferung noch gesichert werden kann, steht im zweiten diesbezüglich ein großes Fragezeichen: sie selbst kann abreißen. *Der Schuh des Empedokles* hält dazwischen eine prekäre Mitte. Empedokles – nebst Lehre – ist selbst verschollen. Es bleibt, in einem völlig neuen, menschenverlassenen und gleichsam verwaisten Kontext, in der *tabula rasa* dieser Verschollenheit, bloß sein »Schuh«. Ähnlich verlassen und verwaist – und auf die minimalen, jedoch auch potentiell magisch-generativen Sprachrudimente zurückgeworfen – mag sich Celan in der postshoahitischen Landschaft empfunden haben.
- 34 Karl Marx, Friedrich Engels, *Werke (MEW)*, Ergänzungsband, Erster Teil, Berlin 1968, 579.
- 35 Die von John Ruskin Ende des 19. Jahrhunderts in die Literaturkritik eingeführte Be-

- grifflichkeit im Sinne der Beleihung von Unbelebtem bzw. Unbeseeltem mit menschlichen Affekten und anthropomorphen Zügen wurde seit A. C. Bradleys *Shakespearean Tragedy* (1904) in der englischsprachigen Philologie oft auf Shakespeare angewandt. Klassisch in diesem Sinne sind der sich selbst bewegende Wald in *Macbeth* oder die Störung in den Himmelserscheinungen in *Hamlet*: »Die Zeit ist aus den Fugen«. Der eigentliche Hintergrund solcher Darstellungen bei Shakespeare ist zweifellos das in der Frühmoderne durchaus noch vorhandene Gefühl einer inneren Verbundenheit der menschlichen mit der kosmischen und natürlichen Erscheinungssphäre. E. M. Tillyard hat dies vorbildlich dargestellt in seinem *The Elizabethan World Picture*, London 1943. Bei Celan selbst begegnet das Verfahren so häufig, dass es durchaus angemessen ist, bei ihm von einer produktiven Aneignung dieses Shakespeare'schen Darstellungsmodus zu sprechen.
- 36 »Im großen gesehen zerfällt für die jüdische Apokalyptik der Weltlauf in zwei Perioden: *diese* ›Weltzeit‹ und die *kommende* ›Weltzeit‹ [...] Das jetzige Zeitalter ist in der Gewalt des Bösen und der Sünde und kulminiert in einem gewaltigen Angriff der bösen Mächte, wobei die Leiden der Frommen bis ins Äußerste gesteigert werden. Der Kampf endet mit dem Sieg [...], die Toten stehen auf, und der neue Aion [...] bricht herein. [...] Bisweilen nimmt das Zukunftsbild kosmische Ausmaße an: man erwartet die Erneuerung der ganzen Schöpfung, einen neuen Himmel und eine neue Erde.« Und der Kommentator setzt dann hinzu: »In diesen Visionen [...] herrschen dunkle und ungewöhnliche Motive vor. [...] Dazu kommt noch eine beabsichtigte Unbestimmtheit und Unklarheit, die den Eindruck des Geheimnisvollen verstärkt und wohl das Unsagbare und Unergreifbare andeuten soll.« RGG (1986), 465f. Wie man sieht: diese gelehrte Zusammenfassung der jüdischen Apokalyptik könnte gleichzeitig als Kommentar für so manches der hier besprochenen Celan-Gedichte dienen.
- 37 BFA 15, 45. Zum Tode Margarethe Steffins vgl. Werner Mittenzwei, *Das Leben des Bertolt Brecht*, Bd. I, Frankfurt/Main 1987, 739.
- 38 Vgl. BFA 27, 102, 110 und 353. Dazu auch die Gedichte auf Steffin BFA 15, 43–45, darunter auch, mit seinem Bild der baumlosen Verlassenheit des Blattes, *Kalifornischer Herbst*. Mit anderen Worten: Hier schließt sich der Kreis, und wenn das Baumlose das primordiale Medium der Brecht-Celan'schen Begegnung ist, so ist es dies als Bild von Trauer und Verlust. Darin, in der menschlichen Konsequenz der »Zeiten« als subjektive Leiderfahrung, begegnen sich zuvörderst diese beiden Dichter, noch vor es um die jeweilige ›objektive‹ Charakterisierung dieser Zeiten geht; gerade dieses signalisiert Celan mit dem Zitat ganz unmissverständlich, und jede ernstzunehmende Würdigung des Dialogs Brecht-Celan hat als erstes dieses zu berücksichtigen.
- 39 Und fast möchte man sagen: in diesem Moment ist im Brecht'schen Gestus – mit dem er sie im Dialog mit der verstorbenen Geliebten Steffin zu seinem orientierenden »Stern« erklärt – ebenfalls ein späterer tragender Celan'scher Sprachgestus vorgebildet: die Figur der ermordeten Mutter als poetischer Leitstern und in solcher Eigenschaft stets angesprochenes »Du«.
- 40 In der Version der Mythe, die hier wohl am ehesten in Frage kommt, versetzt die trauernde Artemis den durch ihr Versehen und Verschulden gestorbenen Geliebten Orion als Sternbild in den Himmel. Brecht greift hier die alte mythische Fabel von der Namensgebung des Sternbildes damit so aktualisierend wie auf einer dem eigenen lebensgeschichtlichen »Neigungswinkel« entsprechenden Weise auf.

Gustav Landgren

»Den gesamten Zuschauerraum unter Film setzen.«

Ernst Toller und die neuen Medien¹

Einleitung, Hintergrund. – Die Literatur der Weimarer Republik ist ein diskursives Schlachtfeld, auf dem die »neuen« elektronischen Massen- und Unterhaltungsmedien den traditionellen Buch- und Menschenmedien Konkurrenz machen.² Im 19. Jahrhundert findet eine Verschiebung der Medienkonstellationen statt. Die Zahl der Einzelmedien nimmt zu: Die Menschenmedien (Theater), Schreibmedien (Brief, Blatt, Wand) und Druckmedien (u.a. Zeitung, Zeitschrift, Buch) bekommen ab jetzt Konkurrenz von den elektronischen Unterhaltungs- und Massenmedien Telegraf, Fotografie, Telefon, Schallplatte und Film.³ Diese neuen Medien sind auch in die Literatur eingegangen, u.a. durch so genannte »Medienreflexionen«, Reflexionen also über die Medien im Rahmen der literarischen Werke selbst, wie z. B. Prousts Ablehnung des Mediums Film in *À la recherche du temps perdu*.⁴ Wenn Medienreflexionen sich auf ein einzelnes Werk beziehen, spricht man von »Einzelreferenz«, wenn sie sich auf eine Mediengruppe beziehen von »Systemreferenz«.⁵ Wenn Reflexionen über die mediale, ästhetische oder fiktionale Qualität eines Mediums in einem literarischen Text figurieren, spricht man von »Metamedialität.«⁶ Ein weiterer Terminus, der im vorliegenden Beitrag von Belang ist, ist Transmedialität. Transmedialität wird hier in Anlehnung an Hermann Herlinghaus als das Übersetzen eines Mediums in ein anderes definiert und meint »jene Prozeduren und Wechselwirkungen, die mit einem medialen Gestalt- und Funktionswechsel verbunden sind, das heißt die Transformation von Diskursen eines Mediums in Bilder oder Texte eines anderen: Literaturverfilmungen, »Verbuchung« von Filmen und Hörspielen, Fernsehinszenierungen nach Theater- und Erzähltexten, Videoaufzeichnungen von Theaterstücken und dergleichen mehr.«⁷

Der Begriff der Transmedialität, definiert als die Repräsentation eines Mediums in oder durch ein anderes, überschneidet sich mit dem von David Bolter und Richard Grusin (1999) eingeführten Begriff der Remediation (»the representation of one medium in another, *remediation*«).⁸ Bolter und Grusin verweisen mit Remediation v.a. auf wechselseitige Beziehungen zwischen neuen und alten Medien. Demgemäß wird Remediation als ein Phänomen des Medienwechsels angesehen, bei welchem »both newer and older [medial] forms are involved in a struggle for culture recognition.«⁹ Remediation sei »the defining characteristic

of the new digital media«, denn »all mediation is remediation«. ¹⁰ Des Weiteren benennen sie verschiedene Motive, die bei der Remediation von Belang sein können, etwa die Ehrung des alten Mediums, aber auch die Rivalität zwischen verschiedenen Medien. Das neue Medium kann dabei das alte Medium in sich aufnehmen oder es aber auch in einen neuen Kontext stellen. Umgekehrt betrifft Remediation auch ein altes Medium, das ein neues Medium aufnimmt und/oder umwandelt. ¹¹

Durch die Etablierung und allmähliche Konsolidierung der Medien Film, Grammophon und Radio in den 20er Jahren in Deutschland existieren auf dem Markt der kapitalistischen Kulturindustrie gleichzeitig ältere und neuere Medien, die um Legitimation und Dominanz kämpfen. Wie im Folgenden am Beispiel von Ernst Tollers Drama *Hoppla, wir leben!* (1927) dargestellt werden soll, legitimiert sich das Schriftmedium, indem es die kulturellen und gesellschaftlichen Folgen der neuen Medien in literarisches Material umwandelt. Grammophon, Film und Radio finden – nicht zuletzt durch Medienreflexionen, die die ästhetischen und kulturellen Implikationen der neuen Medien zum Gegenstand haben – in literarische Texte Eingang und werden zum Darstellungsobjekt von Lyrik, Roman, Drama und Essay. ¹² Trotz der zwischen 1920-29 stattfindenden »Kino-Debatte«, in der sich viele Intellektuelle von den elektronischen Massenmedien distanzieren, wurde gerade der Film das Hauptmedium für die Avantgardisten der 20er Jahre, vor allem für Erwin Piscator, der das Filmmedium für seine Konzeption eines die Massen inszenierenden politischen Theaters instrumentalisierte. ¹³

In Piscators Inszenierungen von Alfons Paquets Dramen *Fahnen* (1924), *Sturmflut* (1926) und von Ernst Tollers *Hoppla, wir leben!* kommt dem Filmmedium eine wichtige Rolle zu. Dies gilt auch für Piscators Inszenierung von Ehm Welks Drama *Gewitter über Gotland* (1927), das auf einer vom Medium Stummfilm beeinflussten Montagetechnik aufgebaut ist. Insbesondere gilt Piscators Inszenierung von Ernst Tollers Drama *Hoppla, wir leben!* als gewagtes Medienexperiment, in dem der Stummfilm eine zentrale Rolle spielte.

Der vorliegende Aufsatz wird Tollers *Hoppla, wir leben!* – deutlicher als bisher geschehen – in einem mediengeschichtlichen Kontext untersuchen. Im Falle Tollers geht es dabei um die Transformation vom Filmmedium zu einer Theaterinszenierung. Gezeigt wird, dass Tollers Drama einen filmischen Aufbau hat und dass dieser Aufbau im Kontext der Medienkonkurrenz der 20er Jahre betrachtet werden muss. Die repräsentative Bedeutung von Tollers Drama für den neuen Wettstreit der Medien im 20. Jahrhundert zeigt sich meines Erachtens darin, dass in ihm die neuen Medien u.a. im Rahmen längerer Medienflexionen in literarisches Material umgewandelt werden. Untrennbar von Tollers Drama ist Erwin Piscators Vorstoß zu betrachten, auf die neuen Konkurrenzmedien zu reagieren. Deswegen folgt zunächst ein medienhistorischer Abriss zur Piscator-Bühne.

Die Piscator-Bühne. – Piscators Vorstoß, auf die neuen Massenvergnügungen Radio, Film und Sport zu reagieren, indem er deren Ästhetik für sein Theater zu adaptieren versuchte, führte im Jahr 1927 zu einer Debatte über die »Lebensbedingungen der Schaubühne«, die in Zeitungen und Zeitschriften ausgetragen wurde.¹⁴ Ausgangspunkt aller Beiträge war die neue Situation, in der sich das Theatermedium im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit befand. Das Theater war im Zuge dieses Wettstreits gezwungen, auf die zunehmende Medienkonkurrenz zu reagieren. Bezeichnend für die prekäre Situation, in der sich das Drama Ende der 20er Jahre befand, ist Tollers Essay *Die Auftraggeber fehlen* (1929). Darin beklagt er sich über die künstlerische Verflachung des Filmmediums im Kontext der Medienkonkurrenz zum Drama: »[...] Jetzt schreibe ich *meinen ersten Film*. Ich glaube, daß gerade wir jüngeren Dramatiker, die vornehmlich versuchen, Zeitgeschehen zu formen, befähigt wären, Filme zu schreiben, die künstlerisch wertvoll sind *und* das Publikum fesseln. Die Auftraggeber fehlen. Der deutsche Film, auf das Niveau blödesten Kitsches gesunken, hat weder Mut noch Kontakt mit der Kunst, mit der Zeit, mit dem Publikum. Die Klagen der Filmleute sind keinen Pfifferling wert. Wenn die Kinosteuer für wertvolle Filme ermäßigt würde, – jeder müßte es begrüßen. Schundfilme können nicht hoch genug besteuert werden.«¹⁵

Aufgrund der gemeinsamen Kriterien der Plurimedialität und der Kollektivität von Produktion und Rezeption sind Drama und Film strukturell eng miteinander verbunden. Trotzdem unterscheidet sich der Film in vielerlei Hinsicht vom Drama, nicht zuletzt dadurch, dass im Film wie in narrativen Texten das Dargestellte durch eine selektierende, perspektivierende, akzentuierende und gliedernde Vermittlungsinstanz gesteuert wird – durch den Erzähler bzw. durch die Kamera.¹⁶ Bis ins 20. Jahrhundert befand sich die Bühne, abgesehen vom elektrischen Licht und der Drehscheibe, im Prinzip noch im selben Zustand wie zu Shakespeares Zeiten: Sie bestand aus einem viereckigen Ausschnitt, einem Guckkasten, durch den der Theaterbesucher schauen konnte. Scheinbar knüpft also das bimediale Medium Theater an eine alte, vom Nimbus der Tradition des Kultwerts umgebene Tradition an. Dies änderte sich allerdings mit Piscators Erneuerung des Theaters in den 20er Jahren: Wohl kein Regisseur verwendete den Film damals so umfassend oder dachte so systematisch über ihn nach wie Piscator, der schließlich von allen Seiten, von hinten und von vorn, simultan und überschneidend aus mehreren Quellen Filmbilder projizierte.¹⁷ Mit der Eröffnung der Piscator-Bühne am Nollendorfplatz in Berlin verfügte Piscator 1927 über einen zeitgemäßen Theaterbau. Seine Konzeption eines »Totaltheaters«, das er zusammen mit dem Bauhaus-Architekten Walter Gropius entwarf, ging von einer drehbaren Scheibe aus, mit deren Hilfe die Bühne um 180 Grad gedreht werden konnte. Mit Hilfe zahlreicher technischer Innovationen, u.a. Lichtprojektionen (Kino), konnten in der »Rundarena« des Totaltheaters Licht-

bilder projiziert werden. Gropius hebt in einem Aufsatz *Über den Entwurf eines neuen Theaterbaus* (1927) u.a. Piscators Einführung des Filmmediums in das moderne Theater hervor. Gropius sieht in dem Filmmedium das »einfachste und wirksamste Mittel« der modernen Bühnenszenarie, mit dem szenische Illusion geschaffen werden kann. Für das Totaltheater wird der Film zum Hauptmedium, in dem der gesamte Zuschauerraum mit Gropius' Worten »unter Film gesetzt wird«: »Piscator hat sich in genialer Weise bei seinen Inszenierungen des Films bedient, um die Illusion szenischer Darstellungen zu verstärken. seiner Forderung, *allenthalben* Projektionsebenen und Filmapparate einzuordnen, habe ich besonderes Interesse entgegengebracht, da ich im Vorgang der Lichtprojektion das einfachste und wirksamste Mittel moderner Bühnenszenarie erblickte. Denn mit dem Neutrum des verdunkelten Bühnenraums kann man *mit Licht bauen* und mit abstrakten oder gegenständlichen Lichtbildmitteln – im Standbild oder im bewegten Bild – szenische Illusion schaffen, durch die sich das reale Theaterrequisit und die Kulisse zum größten Teil erübrigt. In meinem »Totaltheater« habe ich nicht nur für die drei Tiefenbühnen die Möglichkeit der Filmprojektion auf den gesamten Rundhorizont mit Hilfe eines Systems von verschiebbaren Filmapparaten vorgesehen, sondern kann *auch den gesamten Zuschauerraum – Wände und Decken – unter Film setzen.*«¹⁸

Wie Gropius bemerkt hat, war das Filmmedium aus Piscators Inszenierungen der 20er Jahre nicht wegzudenken. Allein für die Inszenierung von *Hoppla, wir leben!* wurde ein etwa 3000 Meter langer Film gedreht, von dem allerdings nur ein kleiner Teil verwendet wurde. Erwin Piscator kommentiert die Verwendung des Filmmediums in Tollers Drama folgendermaßen: »Die Struktur der Bühne ist auf die intensive Verwendung des Films angewiesen. Im Umriß ist der Film bereits im Tollerschen Manuskript enthalten. Bedeutende Erweiterungen ergaben sich bei der Durcharbeit. Es war wesentlich, das Einzelschicksal aus den allgemeinen historischen Faktoren abzuleiten, das Schicksal des Thomas dramatisch zu verbinden mit Krieg und Revolution. An einer Stelle aber ist der Film in noch stärkerem Maße von dramatisch-funktionaler Bedeutung, und zwar am dramaturgischen Drehpunkt des Stückes, der Grundidee: dem Zusammenstoß eines acht Jahre lang isolierten Menschen mit der Welt von heute. Neun Jahre müssen gezeigt werden, mit all ihren Schrecken, Torheiten, Belanglosigkeiten. Ein Begriff muß gegeben werden von der Ungeheuerlichkeit dieses Zeitraumes. Nur durch das Aufreißen dieses Abgrunds erfolgt der Zusammenprall mit ganzer Wucht. Kein anderes Mittel als der Film ist imstande, binnen sieben Minuten acht unendliche Jahre abrollen zu lassen. Allein für diesen »Zwischenfilm« entstand ein Manuskript, das gegen vierhundert Daten der Politik, Wirtschaft, Kultur Gesellschaft, Sport, Mode usw. umfaßte. Zum Stück selbst wurde ein regelrechtes Filmmanuskript hergestellt, das eine wochenlange historische Vorarbeit erforderte. Auf Grund dieser Manuskripte, die im dramaturgischen

Büro ausgearbeitet wurden, entstanden wiederum richtige Drehbücher von Curt Oertel, der die Filmarbeit zu *Hoppla, wir leben!* leitete, und Simon Guttmann. Ein etwa 3000 Meter langer Film ist dafür gedreht worden. Natürlich kam nur ein kleiner Teil davon definitiv zur Verwendung.«¹⁹

Aus diesem Kommentar geht die entscheidende Bedeutung des Filmmediums am dramaturgischen Drehpunkt des Dramas hervor. Der Film stellt in Piscators Inszenierung die Grundidee des Dramas dar, den Zusammenstoß eines acht Jahre isolierten Menschen mit der deutschen Nachkriegszeit. Allein das Filmmedium ist imstande, stark gerafft das Weltgeschehen jener acht Jahre darzustellen, in denen der Protagonist Karl Thomas im Gefängnis sitzt.

In seinem Essay *Die Funktion des Films* unterscheidet Piscator zwischen drei verschiedenen Filmtypen auf der Bühne. Der »Lehrfilm« erfüllt eine didaktische Funktion und erklärt dem Publikum geschichtliche Zusammenhänge; der »dramatische« Film dagegen greift unmittelbar in die Entwicklung der Handlung ein und fungiert als eine Art »Szenenersatz.« Der dritte Filmtyp, der »Kommentarfilm« erfüllt im Sinne Brechts eine didaktische, epische Funktion und redet den Zuschauer direkt an: »Der Lehrfilm gibt die objektiven Tatsachen, sowohl die aktuellen wie die historischen. Er belehrt den Zuschauer über den Stoff. [...] Der dramatische Film greift ein in die Entwicklung der Handlung. Ist »Szenen-»Ersatz«. Aber wo die Szene Zeit vergeudet mit Erklärung, Dialog, Vorhang, erhellt der Film mit ein paar raschen Bildern die Situation des Stückes. [...] Der Kommentar-Film begleitet die Handlung chorisch. [...] Er wendet sich direkt an den Zuschauer, redet ihn an.«²⁰

In seiner Inszenierung von Alfons Paquets *Sturmflut* (1926) bediente sich Piscator des Lehrfilms, u.a. mittels authentischer Filmaufnahmen aus dem Ersten Weltkrieg, die die Massenschlachten in den Schützengräben darstellten sowie Vertreter der SPD-Fraktion, die dem Krieg im Reichstag zustimmten. Ziel war vor allem, die dramaturgischen Effekte des Ganzen hervorzuheben. Für diese Inszenierung ließ Piscator ganze Filmteile drehen.²¹

Nicht zuletzt ist die Piscator-Bühne eine Reaktion auf das, was Peter Szondi »die Krisis des modernen Dramas«²² nennt. Die Krise des Dramas im Zuge der immer schärfer werdenden Medienkonkurrenz kam in der Weimarer Republik, wo mehr Filme gedreht wurden als in allen anderen europäischen Ländern zusammengenommen, besonders krass zum Ausdruck.²³ Die Besucheranzahl der Kinos der Weimarer Republik Ende der 20er Jahre wird auf etwa zwei Millionen Menschen geschätzt.²⁴ Die Zahl der Kinos stieg von etwa 2000 vor 1914 auf zirka 3700 im Jahr 1920 und auf 5000 im Jahr 1929 an. Mit etwa 317 Filmtheatern stellte Berlin das größte Kontingent. Etwa zwei Millionen Menschen gingen Ende der 20er Jahre in Deutschland jeden Tag ins Kino.

In diesem Kontext bewähren sich Piscators Inszenierungen vor allem dadurch, dass der Film in literarisches Material umgewandelt und somit remedialisiert

wird. In der Kultur der Weimarer Republik werden die kulturellen Implikationen der neuen Massenmedien besonders häufig thematisiert, nicht zuletzt handelt Fritz Langs Film *Metropolis* (1927) unter anderem von der Verwandlung eines Menschen in eine Maschine. Gerade die Betonung der destruktiven Seiten der Maschinenkultur prägt auch Georg Kaisers Drama *Gas* (1918–20).²⁵ Kaisers Drama ist eine Kritik an den Massenvernichtungswaffen, die während des Ersten Weltkriegs an der Westfront zur Anwendung kamen. Die Maschine wird für Kaiser zur Chiffre für das Inhumane und Destruktive am Menschen. Ähnlich wie in Hermann Hesses Roman *Der Steppenwolf* (1927) wird in *Gas* der Kampf zwischen Menschen und Maschinen dargestellt: Das Drama endet damit, dass die Rüstungsindustrie und die Technik über den Menschen triumphieren, indem von den Ingenieuren Giftgas entdeckt wird.

Ernst Tollers Kritik an den neuen Medien geht sowohl aus seinen Essays als auch aus den Medienreflexionen seiner Dramen, vor allem in *Hoppla, Wir leben!* hervor.²⁶ Die Maschine, für Toller ein »Symbol unserer mechanistischen Periode«,²⁷ wird in dem Revolutionsdrama *Die Maschinenstürmer* angeprangert: »Und der Tyrann Maschine, besiegt vom Geiste schaffender Menschen ... wird euer Werkzeug, wird euer Diener! [...] Der Mensch soll führen, nicht die Maschine!«²⁸ Auch in Tollers Drama *Masse-Mensch* begegnet uns eine ähnliche Dämonisierung der Maschinenkultur: »Und Maschinen pressen uns wie Vieh in das Schlachthaus, Maschinen klemmen uns in Schraubstock, Maschinen hämmern unsre Leiber Tag für Tag [...] Nieder die Fabriken, nieder die Maschinen!«²⁹ Im Lichte dieser vermeintlichen Ablehnung der industriellen Massen- und Medienkultur scheint die zentrale Funktion, die die neuen Medien in *Hoppla wir leben!* einnehmen, paradox.

Ernst Tollers »Hoppla, wir leben!« und der Film. – Hoppla wir leben! ist das erste Werk, das Toller nach seiner fünfjährigen Haft im bayrischen Niederschönenfeld in Freiheit schrieb. Das Stück nimmt einen entscheidenden Platz in Tollers Werk ein und genoss in den 20er Jahren internationales Renommee. Nach der Uraufführung in Hamburg und Berlin wurde es in Leipzig, Frankfurt und Wien inszeniert. Zwischen 1928 und 1929 wurde es vielfach im Ausland inszeniert, u.a. in Moskau, Stockholm, Kopenhagen, Helsinki, London, Cambridge und Dublin.³⁰ Das Drama wurde am 1. September 1927 in den Hamburger Kammerspielen in der Regie von Hanns Lotz uraufgeführt. Zwei Tage später, am 3. September, fand eine zweite, verspätete Aufführung in der Regie von Erwin Piscator im Theater am Nollendorfplatz (Piscator-Bühne) in Berlin statt. Ursprünglich sollten beide Aufführungen gleichzeitig stattfinden, aber die Eröffnung der Piscator-Aufführung wurde u.a. wegen der langen und hartnäckigen Auseinandersetzungen zwischen Toller und Piscator hinsichtlich der szenischen Gestaltung der Schluss-Szene verzögert. In der ursprünglichen Version Tollers wird Karl Thomas ins Irrenhaus

eingeliefert und begeht nicht, so wie in Piscators revidierter Fassung, Selbstmord. Bezeichnend in Tollers Urfassung des Dramas ist folgende Schluss-Passage, die mittels ironisch-resignierter Überspitzung Tollers Ansicht über die politische und kulturelle Entwicklung der Zwischenkriegszeit am besten wiedergibt: »KARL THOMAS: Ich Narr! Jetzt seh ich die Welt wieder klar. Ihr habt sie in ein Irrenhaus verwandelt. Zwischen hier drinnen und dort draußen gibt es keine Scheidewand. Die Welt ist ein Pferch geworden, in dem die Gesunden zertrampelt werden von einer kleinen Herde galoppierender Verrückter. Die und normal! Hahaha ...«³¹

Der Uraufführung in Berlin lag freilich die von Piscator veränderte Erstausgabe des Dramas zugrunde.³² Deren Manuskript umfasst 141 Seiten und besteht aus fünf Akten mit einem Vorspiel. Vor allem über die Neugestaltung des Dramenschlusses zeigte sich Toller verstimmt, weil er »von einer Zeitmode befangen, die Architektonik des ursprünglichen Werkes zugunsten der Architektonik der Regie zerbrach.«³³ Nach der Uraufführung in Berlin entschied sich Toller, das Drama nochmals zu überarbeiten. Eine zweite Fassung von *Hoppla, wir leben!* ist erhalten und unterscheidet sich stark von der gedruckten Version. In der zweiten Fassung umfasst das Manuskript 122 Seiten, beinhaltet handschriftliche Korrekturen Tollers und besteht aus vier Akten mit einem Vorspiel.³⁴ Die vorliegende Interpretation bezieht sich, wenn nicht anders angegeben, auf die von Piscator überarbeitete Version des Dramas, die in Buchform 1927 im Gustav Kiepenheuer Verlag erschien. Die Buchversion besteht aus einem Vorspiel und fünf Akten und ist in den *Gesammelten Werken* abgedruckt.

Hoppla, wir leben! kreist um die gescheiterte Revolution der Weimarer Republik und spielt in der Zeit der »neuen Sachlichkeit« der 20er Jahre mit ihren Amerikanismen und restaurativen politischen Tendenzen.³⁵ Der Protagonist, Karl Thomas, ist wie Toller selbst ein politischer Häftling, der nach acht Jahren Haft aus dem Gefängnis entlassen wird. Er wird mit der politischen und wirtschaftlichen Realität der Nachkriegszeit konfrontiert.³⁶ Der vom Irrsinn gezeichnete Revolutionär Karl Thomas dient Toller als Anlass, den falschen demokratischen Schein der Weimarer Republik zu entlarven. In diesem Deutschland ist es den restaurativen völkischen Kräften bereits gelungen, die politischen und juristischen Institutionen der Republik von innen her aufzulösen und diesen einen demokratischen Schein zu verleihen. Mit Ausnahme von Karl Thomas sind die *dramatis personae* keine eigentlichen Individuen, sondern verkörpern eher gesellschaftliche Gruppierungen der Weimarer Republik.³⁷ Ein typisches Beispiel hierfür ist der opportunistische SPD-Minister Wilhelm Kilman, mit dem Karl Thomas früher zusammen inhaftiert war. Kilman lässt sich von Bankiers bestechen und paktiert mit den chauvinistischen Großindustriellen der Republik, personifiziert durch den Kriegsminister Exzellenz von Wandsring, der Hindenburg gleicht.³⁸ Handlungszentrum bildet das im dritten Akt begangene Attentat auf Kilman, der von einem nationalistischen Studenten in einem

Hotel erschossen wird. Das zyklisch aufgebaute Drama endet damit, dass Karl Thomas für das Attentat angeklagt wird und erneut ins Gefängnis kommt, wo er Selbstmord begeht.³⁹

Tollers Auseinandersetzung mit dem Film als einem auf der Bühne integrierten Medium lässt sich, wie Richard Dove gezeigt hat, auf das Jahr 1926 zurückführen, als er an dem unvollendeten Drama *Berlin 1919* arbeitete.⁴⁰ Unter anderem sollten wie in *Hoppla, wir leben!* zur Ausdehnung des historischen Rahmens zwischen den Szenen Filme gezeigt werden. Zudem war das Filmmedium Teil der Toller'schen Konzeption des proletarischen Massendramas. Durch die Einfügung des Films in die dramatische Handlung wurde nicht nur der Bilderhunger des Publikums gesättigt, sondern konnten auch die Massen für das Theater gewonnen werden. Der Einfluss des Filmmediums auf *Hoppla, wir leben!* ist allgegenwärtig. So ging die erste Spielszene in Piscators Inszenierung von *Hoppla* filmisch in die Zelle der ersten Szene über, laut Piscator eine »vollkommene Verbindung zwischen Film und Szene.« Darüber hinaus nehmen die Projektionsbilder im vierten Akt eine wichtige Rolle ein, wo Karl Thomas wegen Mordes angeklagt wird. Hier werden Projektionsbilder gezeigt, die »gleichzeitig« andere Szenen im Hotel filmisch darstellen, z. B. das Gesindezimmer und die Radiostation.⁴¹

Schon in Tollers Regieanweisungen zu *Hoppla, wir leben!* wird deutlich, dass das Drama aus »Filmteilen« bzw. »Projektionsbildern« zusammengesetzt ist: »Alle Szenen des Stückes sind auf einem Gerüst spielbar, das in Etagen aufgebaut ist und ohne Umbau verwendet werden kann. Die Filmteile können in Theatern, in denen aus zwingenden Gründen Filmeinrichtungen nicht möglich sind, fortgelassen, oder durch einfache Projektionsbilder ersetzt werden.«⁴²

Der erste und der zweite Akt werden ihrerseits von filmischen Zwischenspielen eingeleitet. Durch den Einsatz des Filmmediums erreicht Toller eine Simultantechnik.⁴³ Schon als Karl Thomas im Gefängnis sitzt, rollen die Filmszenen ab: Das erste filmische Vorspiel ist dramatisch und stellt die Niederschlagung eines Volksaufstandes dar. Erzähltechnisch antizipiert diese Passage Karl Thomas' Verhaftung und objektiviert zugleich das Geschehen.

Geräusche: Sturmglocken
Streiflichter knapp
Szenen eines Volksaufstandes
Seine Niederwerfung
Des dramatischen Vorspiels
Figuren
auftauchend ab und zu⁴⁴

Zwischen dem Vorspiel und dem Beginn des ersten Aktes liegt ein Zeitsprung von acht Jahren, der von einem filmischen Zwischenspiel ausgefüllt wird.⁴⁵ Davor wird die Sensationsgier der Boulevardblätter der Weimarer Republik ironisch parodiert, indem das neue Jahr verkündet wird: »CHOR (*rhythmisch anschwellend, rhythmisch verebbend*). Prost Neujahr! Prost Neujahr! Extrablatt! Extrablatt! Große Sensation! Extrablatt! Extrablatt! Große Sensation!«⁴⁶

Das zweite und längste filmische Zwischenspiel stellt im Sinne Piscators ein dokumentarischer Lehrfilm dar. Zudem fungiert es als Szenenersatz, denn mit ein paar raschen Bildern erhellt es die Situation des Stückes, indem es weltpolitische Themen aus den Jahren 1919–1927 anspricht: Kolonialismus, Faschismus, Revolution, Hungersnot und die Krise der Weltwirtschaft bzw. des kapitalistischen Systems.

(*Auf der Leinwand*):

Szenen aus den Jahren 1919–1927

(*Dazwischen: Karl Thomas im Anstaltskittel hin und her gehend in einer Irrenzelle*)

1919:

Vertrag von Versailles

1920:

Börsenunruhen in New York. Menschen werden irrsinnig

1921:

Faschismus in Italien

1922:

Hunger in Wien. Menschen werden irrsinnig

1923:

Inflation in Deutschland. Menschen werden irrsinnig

1924:

Lenins Tod in Rußland. Zeitungsnotiz: Heute Nacht starb Frau Luise Thomas ...

1925:

Gandhi in Indien

1926:

Kämpfe in China. Konferenz europäischer Führer in Europa

1927:

Zeigerblatt einer Uhr. Die Zeiger rücken vor. Erst langsam ... dann rascher und rascher ...

Geräusche: Uhren⁴⁷

Der dokumentarische Aufbau dieses filmischen Zwischenspiels folgt weitgehend Tollers Vorstellungen einer proletarischen Filmästhetik, wie er sie in dem Essay *Wer schafft den deutschen Revolutionsfilm?* (1928) formuliert: »Aus der deutschen Revolution einen Spielfilm, einen gedichteten Film zu machen, wäre falsch. Er

muß die große historische Spannung des dokumentarischen Belegs besitzen. Jede Romantisierung würde diese Spannung abschwächen, ja vernichten.«⁴⁸ Ursprünglich wollte Piscator in seiner Inszenierung des Dramas diese Szene mit einer Art experimentellem, »gegenstandslosen« Stummfilm ersetzen, der mit geometrischen Figuren die acht Jahre Haftzeit konkret darstellen würde. Dieser Experimentalfilm kam wegen Zeitmangels jedoch nie zustande.⁴⁹

Das dritte filmische »Zwischenspiel« zeigt den Betrieb der modernen Großstadt, wie sie Fritz Lang in seinem Film *Metropolis* (1927) darstellt, der zur Entstehungszeit des Dramas in die Kinos kam:

Großstadt 1927
Straßenbahnen
Autos
Untergrundbahnen
Aeroplane⁵⁰

Das vierte »filmische Zwischenbild« stellt das Leben der »neuen« emanzipierten Frau der 20er Jahre dar und thematisiert die Errungenschaften der Weimarer Republik in Sachen Frauenemanzipation: Eva Berg mit ihrem »Bubikopf« personifiziert die neue erwerbstätige und selbstbewusste Frau der 20er Jahre und verkörpert damit zugleich eine Zeit des gesellschaftlichen Umbruchs. Ihre Einstellung zum »linken Romantiker« Karl Thomas ist nüchtern und sachlich. Trocken konstatiert sie, dass die acht Jahre, in denen der Protagonist inhaftiert war, »uns stärker verwandelt« haben »als sonst ein Jahrhundert.«⁵¹

Frauen im Beruf:
Frauen als Schreibmaschinistinnen
Frauen als Chauffeure
Frauen als Lokomotivführerinnen
Frauen als Polizistinnen⁵²

Das fünfte und letzte »filmische Zwischenbild« stellt das Leben der Proletarier der Großstadt zeitgemäß dar und antizipiert die Handlung der zweiten Szene, die in einer Arbeiterwirtschaft spielt.

Osten einer Großstadt
Fabriken
Schornsteine
Feierabend
Arbeiter verlassen Fabrik
Menge in Straßen⁵³

Insbesondere um die Fassung der Schluss-Szene von *Hoppla, wir leben!* gab es zwischen Piscator und Toller heftige Auseinandersetzungen. Der Uraufführung in Berlin lag, wie oben erwähnt, die von Piscator veränderte Fassung zugrunde. Die Schluss-Szene der oben angeführten zweiten überlieferten Fassung des Dramas unterscheidet sich wesentlich von der gedruckten Version. Erhalten bleiben in Tollers überarbeitete Fassung allerdings die vom Medium Film beeinflussten Szenen.⁵⁴ Eine kinetische Szene, die die Schluss-Szene des Dramas filmisch gestaltet, ist darüber hinaus in Erwin Piscators Regiebuch überliefert. Der Schluss, wie Piscator ihn sich vorstellte, ist kinetisch und hat folgenden Wortlaut:

Film

(von vorn Laufschrift nach Abgang Rand:

von unten rechts und links:

*»Thomas ist nicht der Mörder, sie haben
den ändern.«*

links unten nach links I. Etg.:

»Thomas ist nicht der Mörder.«

links I. Etg. nach rechts I. Etg.:

*»wir werden alle frei. Karl, mein Junge,
Du hast ja garnicht geschossen. Sie haben
den Mörder. Karl Du, Du.«*

»er meldet sich nicht«

»er meldet sich nicht«

klopft

klopft

klopft

klopft

über ganze Fläche

Film aus.»⁵⁵

Tollers Medienexperimente waren zum Teil vom sowjetrussischen Film angeregt worden, vor allem von Sergei Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin*, der 1926 in die deutschen Kinos kam und großes Aufsehen erregte. Toller war dermaßen beeindruckt, dass er dem Regisseur persönlich einen Brief schrieb, in dem er Eisensteins Film »das erste große gelungene Kollektivspiel« nannte.⁵⁶ In den hinterlassenen Essays, in denen Toller sich über das Medium Film äußert, pointiert er das gesellschaftliche Potential des Mediums, die Massen zu mobilisieren.⁵⁷ In seinem Essay *Film und Staat* (1924) ist die Haltung gegenüber dem jungen Medium noch ambivalent. Toller erachtet das Medium als oberflächlich, denn der Film befriedige vor allem die Sensationslust des Publikums. Andererseits sieht er den großen propagandistischen Wert des neuen Mediums: »Die Spannungen schwacher Vitalität drängen zu Formen, die Sensationen der Oberfläche

hervorrufen, Sensationen, die mit Lust und Grauegefühl verbunden sind, aber den Schauenden nicht bis ins Innerste aufwühlen, *die nicht imperativisch auf ihn wirken*. [...] Diese Feststellung ist keine Verneinung des Films als eines Zivilisationswertes, sie ist eine Begrenzung seiner künstlerischen Möglichkeiten. Ich wage nicht zu sagen: Der Film trug zu kultureller Verflachung bei. Eher: Die kulturelle Verflachung dieser mechanistischen Zeit schuf sich die adäquaten Formen. [...] Für uns Sozialisten wäre der Film ein Kampfinstrument von unschätzbarem Wert. Die Filmaufnahmen des Großen Generalstabes aus dem Krieg: zerschossene Städte und Dörfer, Schützengräben, gefüllt mit verstümmelten Leichen der in den Krieg getriebenen Brüder, die trostlosen Züge der Evakuierten – wäre eine stärkere antimilitaristische Propaganda denkbar? [...] Unsere Forderung ist: Überführung der Filmindustrie und der Kinos in den Besitz und die Verwaltung der Allgemeinheit.«⁵⁸

Diese Medienreflexion reiht sich in die Mediendebatte der Weimarer Republik ein und erinnert an Brechts Plädoyer für die kritische Umwertung des Rundfunks, nämlich diesen von einem »Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat zu verwandeln.«⁵⁹ Die kulturelle Verflachung des Films, so Toller, spiegelt die mechanistische Zeit wider. Gleichzeitig betrachtet er das neue Medium als ein »Kampfinstrument« von großem Wert und plädiert für die Überführung der Filmindustrie und der Kinos in den Besitz der Allgemeinheit.

»Hoppla, wir leben!« und das Radio. – Das zweite neue Medium, das in Tollers Drama eingesetzt wird, ist das Radio. Es figuriert zum ersten Mal bei der Verkündigung der Wahlergebnisse der letzten Reichstagswahlen, eine Anspielung auf die chaotischen politischen Zustände der Weimarer Republik: »Achtung! Achtung! Erstes Wahlresultat. Zwölfter Bezirk. Siebenhundervierzehn Stimmen für den Kriegsminister, Exzellenz von Wandring, vierzehnhundertvierzehn Stimmen für Minister Kilman, siebenundsechzig Stimmen für Maurer Bandke.«⁶⁰ Thematisiert wird zudem die in den 20er Jahren noch schlechte Tonqualität des Mediums: »Achtung! Achtung! (Radio versagt... Schnarrende Laute.) [...] Der Kriegsminister Exzellenz Wandring wurde mit großer Majorität zum Präsidenten der Republik gewählt.«⁶¹ In einer Szenerie, betitelt »Radiostation«, werden in Form einer längeren Medienreflexion die ästhetischen und kulturellen Implikationen des Mediums thematisiert. Der Titel »Hoppla, wir leben!« ist aus einer Radiosendung entlehnt, in welcher ein Jazzlied mit demselben Titel gespielt wird. In Anlehnung an Irina Rajewsky könnte man hier von einer Systemreferenz sprechen, wobei es sich hier um eine metamediale Bezugnahme des Textes auf das Medium Radio handelt.⁶²

KARL THOMAS: Man hört wirklich die ganze Erde hier? TELEGRAPHIST: Ist Ihnen das was Neues? KARL THOMAS: Wen hören Sie jetzt? TELEGRAPHIST: New York. Große Überschwemmung am Mississippi gemeldet. KARL THOMAS: Wann? TELEGRAPHIST: Jetzt, in

dieser Stunde. KARL THOMAS: Während wir sprechen? TELEGRAPHIST: Ja, während wir sprechen, durchbricht der Mississippi die Dämme, flüchten die Menschen. KARL THOMAS: Und was hören Sie jetzt? TELEGRAPHIST: Ich habe auf Welle 1100 eingestellt. Ich höre Kairo. Die Jazzkapelle des Mena House, dem Hotel bei den Pyramiden. Sie spielt zum Dinner auf. Wollen Sie mal hören? Ich werde den Lautsprecher einschalten. LAUTSPRECHER: Achtung! Achtung! Alle Radiostationen der Welt! Der neue Schlager »Hoppla, wir leben!« (*Man hört Jazzmusik.*) TELEGRAPHIST: Sie können sie auch sehen. (*Auf Scheibe sichtbar Restaurant vom Mena House. Damen und Herren dinieren.*) KARL THOMAS: Kann man auch den Mississippi sehen? [...] LAUTSPRECHER: Achtung! Achtung! New York. Zahl der Toten: Achttausend. Chicago bedroht. Weiterer Bericht folgt in drei Minuten. (*Auf der Scheibe sichtbar Szene beim Dambruch.*) KARL THOMAS: Unfaßlich! In dieser Sekunde ... [...] LAUTSPRECHER: Achtung! Achtung! Aufruhr in Indien ... Aufruhr in China ... Aufruhr in Afrika ... Paris Paris Houbigant, das mondäne Parfüm ... Bukarest Bukarest Hungersnot in Rumänien ... Berlin Berlin Die elegante Dame bevorzugt grüne Perücken... New York New York Die größten Bombenflugzeuge der Welt erfunden. Instande Europas Hauptstädte in einer Sekunde in Schutt zu verwandeln ... [...] TELEGRAPHIST: Sechstagerennen in Mailand ... Jetzt höre ich was Interessantes. Das erste Passagierflugzeug New York-Paris funkt, daß einen Passagier Herzkrämpfe beuteln. Es ersucht um Verbindung mit Herzspezialisten. Man will ärztlichen Rat. So, jetzt hören Sie den Herzschlag des Patienten. (*Man hört aus dem Lautsprecher Schläge eines Herzens. Sieht auf der Fernscheibe: Das Flugzeug über dem Ozean. Den Patienten.*) [...] TELEGRAPHIST: Vorläufig dienen diese Apparate dazu, damit die Menschen sich desto raffinierter totschiessen. Was ist der Clou der Elektrizität? Der elektrische Hinrichtungsstuhl. Es gibt Maschinen mit elektrischen Wellen, wenn man die in London einschaltet, würde morgen Berlin ein Haufen Trümmer sein.⁶³

Zunächst spiegelt diese metamediale Medienreflexion die Geschichte des Rundfunks in Deutschland wider. Erst 1923 setzte sich Hans Bredow (1879–1959) mit seiner Idee eines öffentlichen »Unterhaltungs- und Erbauungs-Rundfunks« in Deutschland durch: Am 29. Oktober 1923 begann mit Kammermusik, übertragen aus dem Vox-Haus Berlin auf Welle 400, offiziell der deutsche Hörfunk als »Deutsche Stunde AG« (ab 1924 »Funk-Stunde AG«).⁶⁴ Der Empfang war genehmigungs- und gebührenpflichtig (2 RM pro Monat). Manche Autoren, darunter Stefan Zweig und Thomas Mann, setzten sich für das neue Medium ein. Zweig plädierte für die Gründung von »Rundfunksschulen« und »Rundfunksuniversitäten«, Mann sprach von der »Kulturmission« des Radios.⁶⁵

Die Passage bei Toller bezieht sich auf das Programmrepertoire des Rundfunks, das in der Realität aber vom Staat kontrolliert wurde. Mit unverkennbarer Ironie wird im Radio über die jüngsten Errungenschaften der Medizin und Technik berichtet, gemischt mit den trivialsten Nachrichten der Modewelt. Diese pseudo-marxistische Kritik an der kapitalistischen Kulturindustrie und an der Kolonialherrschaft des Westens wird hier besonders deutlich: Während

die Rumänen hungern und die Menschen gegen die Kolonialherrschaft in Afrika, China und Indien rebellieren, bevorzugen in Berlin »die elegante Dame [...] grüne Perücken« und »der Kavalier [...] Mumm Extra Dry«. ⁶⁶ Die Kritik am Lebensstil nach dem Ersten Weltkrieg ist zeitsymptomatisch und im Falle Tollers mit Blick auf die bevorstehende Entwicklung in Deutschland von erstaunlicher Klarsicht.

Die an die Wand projizierten Bilder, wo Karl Thomas wie bei der heutigen Direktübertragung im Fernsehen das beobachten kann, was gleichzeitig in Ägypten oder Nordamerika passiert, weisen zudem Reminiszenzen an Fritz Langs Film *Metropolis* auf, in welchem eine ähnliche Szene vorkommt.

Erwin Piscators Inszenierung dieser Szene war multimedial und erfolgte mittels der Verwendung modernster Technik: »Eine der film- und spieltechnisch interessantesten Szenen war die Szene des Radiotelegrafisten im Hotel-Akt. Hier koppelte ich Lautsprechermeldung, Schauspielertext und Filmbild zusammen. Der Film mußte mit beiden, wie man heute sagen würde, synchronisiert werden. Das Röntgen-Filmbild des schlagenden Herzens, das Ihering so geärgert hat [...] ging zurück auf den damals aktuellen Versuch der radiotelegraphischen Herzdiagnose, die von Bord eines Ozeandampfers vorgenommen worden war.« ⁶⁷

Durch diese Umwandlung der neuen Medien in literarisches Material profilieren sich Tollers Dramen im Kontext der Medienkonkurrenz der 20er Jahre.

Abschließende Diskussion. – Zunächst muss festgestellt werden, dass ich mich bewusst auf ein spezifisches Drama beschränkt habe. Dies scheint angesichts des von Rajewsky angesprochenen Mangels an »einer einheitlichen, medienübergreifenden Theorie und systematischen Erfassung möglicher Formen des Rekurses auf Produkte oder Systeme anderer Medien, die die zahlreichen Detailergebnisse aus den verschiedensten wissenschaftlichen Einzeldisziplinen zusammenführen«, ⁶⁸ sinnvoll.

Auf dem Markt der kapitalistischen Kulturindustrie profiliert sich *Hoppla, wir leben!* im Zuge der zunehmenden Medienkonkurrenz insofern, als das Drama die Konkurrenzmedien durch Medienreflexionen in literarisches Material umwandelt. Dies äußert sich konkret in der Integrierung des Filmmediums durch die fünf filmischen Zwischenspiele des Dramas. Diese Zwischenspiele erfüllen verschiedene Funktionen, aber gemeinsam ist ihnen, dass sie als eine Art Szenen-Ersatz funktionieren. Ausgehend von Erwin Piscators Unterscheidung zwischen »Lehrfilm«, »dramatischem Film« und »Kommentar-Film« kann festgestellt werden, dass das erste filmische Vorspiel in *Hoppla, wir leben!* dramatisch ist: Es greift in die Entwicklung der Handlung ein. Das zweite und wichtigste filmische Zwischenspiel stellt die acht Jahre dar, in denen Karl Thomas im Gefängnis saß: Börsenunruhen, Aufstieg des Faschismus, Kolonialismus und Kriege. Dieses Zwischenspiel erfüllt mehrere Funktionen: Er ist zugleich Lehrfilm als auch dramatischer Film. Zum einen gibt es die objektiven Tatsachen, sowohl die aktuellen wie die historischen,

wider; es belehrt den Zuschauer über den Stoff. Darüber hinaus greift es in die Entwicklung der Handlung ein und fungiert als »Szenen-Ersatz«. Dieser Film erhellt mit ein paar raschen Bildern die Situation des Stückes und vergeudet wie die traditionelle Szene keine Zeit mit Erklärung, Dialog und Vorhang. Wichtiger noch: Dieses Zwischenspiel ist von dramatisch-funktionaler Bedeutung, und zwar am dramaturgischen Drehpunkt des Stückes, der Grundidee: dem Zusammenstoß des acht Jahre lang isolierten Protagonisten Karl Thomas mit der Gegenwart. Allein für diesen »Zwischenfilm« entstand ein Film-Manuskript, das an die vierhundert Daten aus Politik, Wirtschaft, Kultur Gesellschaft, Sport, Mode usw. umfasste. Allein dieses Zwischenspiel mündete in einen etwa 3000 Meter langen Film, wovon letztlich nur ein Bruchteil verwendet wurde.

In einer Szenerie betitelt »Radiostation« werden in Form einer längeren Medienreflexion – einer metamedialen Bezugnahme des Textes auf das Medium Radio – die ästhetischen und kulturellen Implikationen des Mediums Rundfunk thematisiert.

Wegen seiner kühnen Einbeziehung der neuen Medien Radio und Film besitzt Tollers Drama für das Phänomen der Medienkonkurrenz des 20. Jahrhunderts eine repräsentative Bedeutung, die allerdings durch die weitere wissenschaftliche Analyse intermedialer Bezüge – insbesondere Medienreflexionen – mit anderen Autoren, Werken und Genres verglichen werden muss. Zu berücksichtigen ist bei derartigen intermedialen Analysen immer die Historizität sowohl die intermediale Bezugnahme der aufgerufenen Medien selber.⁶⁹ Ein wichtiges Anliegen dieser Studie war zu zeigen, dass das Buchmedium nicht durch die neuen Medien abgelöst wird. Ein altes Medium (Dramatik, Theater) adoptiert im Falle Tollers/Piscators die Gestaltungsmittel und Bauformen der neuen Medien (Film, Radio). Insofern findet eine Remedialisierung statt. Bei dem Experiment von Toller und Piscator handelt es sich sogar um eine doppelte Remediation, nämlich den transmedialen Übergang vom Filmmedium zu Tollers offener Dramenform und den Übergang vom dramatischen Schrifttext, also von einer Literaturgattung, zur eigenwertigen szenischen Gesamtform eines neuartigen Theatermodells. In *Hoppla, wir leben!* profiliert sich, wie zuvor gezeigt, das Schriftmedium gerade durch die Umwandlung der neuen Konkurrenzmedien in literarisches Material. In der hier vorgeschlagenen Remedialisierung der Medien Film und Radio in literarisches Material zeigt sich ein bemerkenswerter historischer Vorgriff auf Prozesse der Remediation und Transmedialität, wie sie eine auch heute noch andauernde Aktualität besitzen.

Anmerkungen

- 1 Dieser Beitrag entstand mit Hilfe einer großzügigen Förderung durch die Sven und Dagmar Saléns Stiftung.

- 2 Siehe hierzu Werner Faulstich, *Medienwandel im Industrie- und Massenzeitalter (1830-1900)*, Göttingen 2004, 254–256.
- 3 Ebd.
- 4 Für den Einfluss der industriellen Massenmedien auf die Literatur vgl. Erwin Koppen, *Über einige Beziehungen zwischen Photographie und Literatur*, in: Ulrich Weisstein (Hg.), *Literatur und bildende Kunst: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin 1992, 231–245; Dieter Lamping, *Literatur als Kritik der Fotografie. Paul Theroux's »Picture Palace« und Günter Kunerts »Camera obscura«*, in: Sandra Poppe, Sascha Seiler (Hg.), *Literarische Medienreflexionen. Künste und Medien im Fokus moderner und postmoderner Literatur*, Berlin 2008, 171–183; Joachim Paech, *Literatur und Film*, 2. überarbeitete Auflage, Stuttgart 1997. Vgl. Irina Rajewsky, *Intermedialität ›light? Intermediale Bezüge und die bloße Thematisierung des Altermedialen*, in: Roger Lüdeke, Erika Greber (Hg.), *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft*, 38. Rajewsky behandelt vor allem den Einfluss des Kinos auf die moderne Literatur, wobei das so genannte »filmische Schreiben« einer Untersuchung unterzogen wird. Die Tatsache, dass es schon eine filmische Schreibweise zu vorindustriellen Zeiten gab, behandelt Jonathan Crary in *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, MA 1990, 13f, 16f.
- 5 Siehe hierzu Sandra Poppe, *Literarische Medienreflexionen. Eine Einführung*, in: Sandra Poppe, Sascha Seiler (Hg.), *Literarische Medienreflexionen. Künste und Medien im Fokus moderner und postmoderner Literatur*, 9–22.
- 6 Werner Wolf, *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam–Atlanta 1999, 48f., hier 48. Vgl. Irina Rajewsky, *Intermedialität*, 80–82.
- 7 Hermann Herlinghaus, *Intermedialität als Erzählerfahrung. Isabel Allende, José Donoso und Antonio Skármeta im Dialog mit Film, Fernsehen, Theater*, Frankfurt/Main 1994, 19. Vgl. Irina Rajewsky, *Intermedialität*, Tübingen–Basel 2002, 7.
- 8 Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation: Understanding new Media*, Cambridge, Mass. 2000, 45.
- 9 Jay David Bolter, *Transference and Transparency: Digital Technology and the Remediation of Cinema*, in: *Intermedialités. Intermedialities*, [Sonderheft zum Thema »Remédier/Remediation«, hg. von Philippe Despoix und Yvonne Spielmann], Nr. 6, Montréal 2005, 13–26, hier 14.
- 10 Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation: Understanding new Media*, 45, 55. Vgl. hierzu auch Irina Rajewsky, *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, in: *Intermedialités, Intermedialities*, 43–64.
- 11 Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation*, 44–50, siehe insbesondere 55.
- 12 Vgl. Rolf J. Goebel, *Medienkonkurrenz und literarische Selbstlegitimierung bei Thomas Mann*, in: Uta Degner, Norbert Christian (Hg.), *Der neue Wettstreit der Künste: Legitimation und Dominanz im Zeichen der Intermedialität*, Bielefeld 2010, 42.
- 13 Vgl. Birgit Haas, *›Wirrwarrr« oder ›Medizin‹: Erwin Piscators theatertechnische Neuerungen der zwanziger Jahre*, in: Stefan Neuhaus (Hg.), *Engagierte Literatur zwischen den Weltkriegen*, Würzburg 2002, 242: »In den folgenden Produktionen Piscators wird der Schauspieler, der ja eigentlich am Beginn der Theatergeschichte steht, immer mehr zur Randfigur. Durch die wichtige Rolle des Films wird die Bühne zu einer Art Lichtspieltheater im wortwörtlichen Sinn, sozusagen Kino und Theater in einem.«
- 14 Siehe hierzu Hermann Haarmann, *Erwin Piscator und die Schicksale der Berliner Dramaturgie: Nachträge zu einem Kapitel deutscher Theatergeschichte*, München 1991, 73.

- 15 Viele Dramatiker sahen sich im Kontext der zunehmenden Medienkonkurrenz gezwungen, an Drehbüchern für Filme zu schreiben. Ernst Toller, *Gesammelte Werke, Band 1: Kritische Schriften, Reden und Reportagen*, hg. von Wolfgang Frühwald und John M. Spalek, München 1978, 125 [Hervorhebungen im Original]. Im Folgenden wird Toller nach den *Gesammelten Werken* mit der Sigle *GW*, Band- und Seitenzahl zitiert.
- 16 Manfred Pfister, *Das Drama*, München 2001, 47f.
- 17 John Willet, *Erwin Piscator: Die Eröffnung des politischen Zeitalters auf dem Theater*, Frankfurt/Main 1982, 71.
- 18 Walter Gropius, *Vom modernen Theaterbau, unter Berücksichtigung des Piscatortheaterneubaus in Berlin*, zitiert nach Erwin Piscator, *Das politische Theater*, Berlin 1968, Zitat 126 [Hervorhebungen im Original]. Vgl. Erwin Piscator, *Eine Arbeitsbiographie in 2 Bänden, Band 1: Berlin 1916-1931*, hg. von Knut Boeser und Renata Vatková, Berlin 1986, 149.
- 19 Erwin Piscator, *Das politische Theater*, 150f. Vgl. ders., *Eine Arbeitsbiographie in 2 Bänden*, Bd. 1, 160.
- 20 Erwin Piscator, *Das politische Theater*, 171-173.
- 21 Ebd., 77.
- 22 Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, Frankfurt/Main 2007, 20.
- 23 Politisch waren die deutschen Verleihanstalten mitsamt den UFA-Wochenschauen vorwiegend konservativ-national gesinnt. Entsprechend beklagt sich Erwin Piscator in seinem Aufsatz *Der Film* über die Dominanz des reaktionären Hugenberg-Konzerns, der einen großen Teil der Medien der Weimarer Republik kontrollierte. Anlass ist die Suche nach Filmmaterial für seine Inszenierung von *Rasputin* (1927), die sich als schwierig erwies, da die Filmarchive das Material nicht freigeben wollten: »Um auch hier die Kontinuität einer Bewegung zu erreichen, wurde der Text in einer von unten nach oben laufenden »Rollschrift« projiziert. Wieder wie bei *Hoppla, wir leben!* begann ein riesiger organisierter Streifzug durch die Archive der Filmgesellschaften. Aber diesmal hatten wir mit weit größeren Widerständen zu kämpfen. Die Archivleiter hatten in der Zwischenzeit begriffen, welchen Zwecken ihre an sich harmlosen Bildstreifen dienen sollten. Vielleicht war auch in der Zwischenzeit ein Wink von oben – namentlich bei den Hugenberg-Unternehmungen – erfolgt.« Zitiert nach Erwin Piscator, *Eine Arbeitsbiographie in 2 Bänden*, Bd. 1, 188.
- 24 Vgl. Andreas Lixl, *Ernst Toller und die Weimarer Republik 1918-1933*, Heidelberg 1986, 145ff.
- 25 Vgl. hierzu ausführlicher Cordula Grunow-Erdmann, *Die Dramen Ernst Tollers im Kontext ihrer Zeit*, Heidelberg 1994, 98ff.
- 26 Ein knappes Resümee über Tollers Verhältnis zur Technik liefert Birgit Schreiber in ihrer Studie *Politische Rethologisierung: Ernst Tollers frühe Dramatik als Suche nach einer »Politik der reinen Mittel«*, Würzburg 1997, 159-164.
- 27 So in einem Brief aus seiner Haft in Niederschönenfeld an Gustav Mayer vom 07.02.1921. Vgl. Toller, *GW*, Bd. 5, 60. In seinem Brief prangert Toller die moderne Maschinenkultur an: »Auch in meinem Stück [*Die Maschinenstürmer*] hat die Maschine mehr als materielle Bedeutung. Sie ist »Teufel«, »Dämon«, und nicht allein das soziale Elend, das sie verursacht (Arbeitslosigkeit der Männer, Lohndrückerei, Arbeitsteilung) führt zu ihrer Zerstörung, sondern auch ihre »gespenstige Erscheinung.«
- 28 Toller, *GW*, Bd. 2, 143.
- 29 Ebd.
- 30 Vgl. Richard Dove, *Ernst Toller: Ein Leben in Deutschland*. Aus dem Englischen von Marcel Hartges, Göttingen 1993, 202f.

- 31 Toller, *GW*, Bd. 3, 324. Siehe hierzu ausführlicher Carel ter Haar, *Ernst Toller: Appell oder Resignation*, 2. Auflage, München 1982, 50. Vgl. Richard Dove, *Ernst Toller: Ein Leben in Deutschland*, 195f.
- 32 Vgl. John M. Spalek, *Ernst Toller and his Critics. A Bibliography*, Charlottesville 1968, Eintrag Nr. 29, 32f.
- 33 Toller, *GW*, Bd. 1, 146.
- 34 Die Schluss-Szene dieser überarbeiteten Version ist in den *Gesammelten Werken* abgedruckt. Zwei Versionen des ersten, unveröffentlichten vieraktigen Dramas in der Originalfassung Tollers sind überliefert: Das erste Manuskript war lange im Besitz von Professor John M. Spalek, aber befindet sich jetzt im Ernst-Toller-Archiv in Neuburg an der Donau. Das zweite Manuskript wurde für die Uraufführung in Hamburg verwendet und befindet sich in der Theatersammlung in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg. Vgl. hierzu Karl Leidecker, *The Laughter of Karl Thomas: Madness and Politics in the First Version of Ernst Toller's »Hoppla, wir leben!«*, in: *Modern Language Review*, 93(1998)1, 123. Vgl. Kirsten Reimers, *Das Bewältigen des Wirklichen: Untersuchungen zum dramatischen Schaffen Ernst Tollers zwischen den Weltkriegen*, Würzburg 2000, 163f., 199ff.
- 35 Vgl. Toller, *GW*, Bd. 3, 85: »DER LYRIKER Y: [...] Jawohl, ich habe Marx gelesen, und ich finde, der ist gar nicht so dumm. Gewiß fehlte ihm der Sinn für jene neue Sachlichkeit, die wir ...« Über Tollers Verhältnis zur »neuen Sachlichkeit« siehe Stefan Neuhaus, *Ernst Toller und die Neue Sachlichkeit. Versuch über die Anwendbarkeit eines problematischen Epochenbegriffs*, in: Stefan Neuhaus, Rolf Selbmann, Thorsten Unger (Hg.), *Ernst Toller und die Weimarer Republik. Ein Autor im Spannungsfeld von Literatur und Politik*, Würzburg 1999, 135-154.
- 36 Toller fasst die Handlung in seinem Aufsatz *Arbeiten* (1930) folgendermaßen zusammen: »Hoppla, wir leben!« heißt das erste Stück, das ich »in Freiheit« schrieb. Wieder war es der Zusammenprall des Menschen, der das Absolute unbedingt, noch heute verwirklichen will, mit den Kräften der Zeit und den Zeitgenossen, die die Verwirklichung aus Schwäche, Verrat, Feigheit aufgeben oder aus Kraft, Treue, Tapferkeit für spätere Tage vorbereiten. Karl Thomas versteht beide nicht, setzt ihre Motive und Taten gleich und geht unter.« (*GW*, Bd. 1, 145.)
- 37 Richard Dove, *Ernst Toller: Ein Leben in Deutschland*, 196.
- 38 Vgl. Andreas Lixl, *Ernst Toller und die Weimarer Republik 1918-1933*, 158.
- 39 Vgl. Cordula Grunow-Erdmann, *Die Dramen Ernst Tollers im Kontext ihrer Zeit*, 191.
- 40 Richard Dove, *Berlin 1919: zu Tollers unveröffentlichtem Massendrama*, in: *The Germanic Review* (Washington, DC), 64(1989)3, 108f.
- 41 Vgl. *GW*, Bd. 3, 109; vgl. Erwin Piscator, *Das politische Theater*, 150.
- 42 Toller, *GW*, Bd. 3, unpaginiert [10]. Vgl. hierzu Klaus Schwind, *Das »selbstständige Spielgerüst« einer revolutionären »Theatermaschine«: Erwin Piscators Inszenierung von Ernst Tollers »Hoppla, wir leben!« (1927)*, in: Norbert Mennemeier (Hg.), *Drama und Theater der politischen Avantgarde*, Tübingen 1994, 287-316.
- 43 Sigurd Rothstein, *Der Traum von der Gemeinschaft: Kontinuität und Innovation in Ernst Tollers Dramen*, Frankfurt/Main u.a. 1987, 141.
- 44 Toller, *GW*, Bd. 3, unpaginiert [11].
- 45 Vgl. Cordula Grunow-Erdmann, *Die Dramen Ernst Tollers im Kontext ihrer Zeit*, 189.
- 46 Toller, *GW*, Bd. 3, 22.
- 47 Ebd., 22f.
- 48 Toller, *GW*, Bd. 1, 117.
- 49 Erwin Piscator bemerkt hierzu Folgendes: »Neben dem dokumentarischen Film

- wollte ich in ›Hoppla‹ auch den gegenstandslosen Film zur Anwendung bringen; anstelle einer Musik der Töne eine ›Musik der Bewegung‹. Es sollte dort, wo Thomas vom Zeitbegriff der acht Jahre spricht, eine schwarze Fläche, die in raschen Formen in Linien, dann in Quadrate zerfällt (Zeichen für Tage, Stunden, Minuten) diesen Begriff zum Ausdruck bringen. Die Herstellung dieses Filmabschnittes lag in den Händen von Hans Koch. Leider war der Filmstreifen aus Zeitmangel nicht mehr zu montieren.« Vgl. Erwin Piscator, *Das politische Theater*, 152.
- 50 Toller, *GW*, Bd. 3, 27.
51 Ebd., 51.
52 Toller, *GW*, Bd. 3, 47.
53 Ebd., 59.
54 Vgl. Toller, *GW*, Bd. 3, 324: »Dann auf der Straße, filmisch sichtbar, unübersehbarer schweigender Zug demonstrierender Menschen«.
55 Die alternative Schluss-Szene aus Piscators Regiebuch ist abgedruckt in Toller, *GW*, Bd. 3, 326.
56 Vgl. Richard Dove, *Berlin 1919: zu Tollers unveröffentlichtem Massendrama*, 106.
57 Siehe hierzu Andreas Lixl, *Ernst Toller und die Weimarer Republik 1918-1933*, 140: »Schon früh hatte er [Toller] die politisch weitreichende Bedeutung von Radio und Film erkannt, da es besonders diese beiden Medien waren, die während des Krieges zur Verbreitung patriotischer Parolen und Durchhaltedemotiv Verwendung gefunden hatten. Die Verbindung zwischen Kino und Literatur, zwischen dem Schriftsteller Toller und dem Film war eine zwangsläufige und zugleich problematische. Eine konfliktreiche Liaison war seit den frühen Anfängen gegeben.«
58 Toller, *GW*, Bd. 1, 114f.
59 Bertolt Brecht, *Rede über die Funktion des Rundfunks* (1932-1933), in: Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Ausgabe*, hg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus- Detlev Müller, Bd. 21, Berlin-Weimar-Frankfurt/Main 1992, 553.
60 Toller, *GW*, Bd. 3, 69.
61 Ebd., 69, 73f.
62 Vgl. Irina Rajewsky, *Intermedialität*, 205.
63 Toller, *GW*, Bd. 3, 81ff.
64 Siehe hierzu Gerhard Schöffner, *Hörfunk*, in: Werner Faulstich (Hg.), *Grundwissen Medien*, 3. Auflage, München 1998, 256.
65 Vgl. Stephan Füssel, *Hermann Hesse und seine Verleger*, in: Andreas Solbach (Hg.), *Hermann Hesse und die literarische Moderne*, Frankfurt/Main 2004, 452.
66 Allerdings haben nicht alle Kritiker diese Ironie richtig eingeschätzt. Der Kritiker Herbert Ihering schrieb in einer Rezension vom 5. September 1927 in der Berliner *Börsen-Courier* von Tollers »Romantisierung« der technisierten Welt: »Er [Toller] will in einem gut gedachten Hotelakt die entnervende, entseelende Phantastik des technischen Zeitalters geben und läßt auf der Radiostation den Herzschlag eines Ozeanfliegers hören! Toller romantisiert das Mechanische. Ihm genügt nicht die Phantastik der Präzision, er muß auch hier noch den *Herzschlag belauschen*.« Zitiert nach Erwin Piscator, *Eine Arbeitsbiographie in 2 Bänden. Band 1: Berlin 1916-1931*, 172 [Hervorhebungen im Original].
67 Erwin Piscator, *Das politische Theater*, 151.
68 Irinia Rajewsky, *Intermedialität*, 26; vgl. 1-5.
69 Vgl. zum Folgenden Rajewsky, *Intermedialität*, 32-37.

Arne Klawitter

Zwischen Verwunderung und Vergnügen

Das Panorama bei Goethe und den Romantikern¹

Am 19. Juni 1787 erhielt der gebürtige Ire Robert Barker in Edinburgh ein Patent auf seine Maltechnik »nature at a glance« bzw. »la nature à coup d'œil«, das ihn in den darauffolgenden Jahren weltberühmt machen sollte. Sein erstes Rundbild, das diesem Konzept entsprechend fertig gestellt worden war, präsentierte er am 31. Januar 1788 in Edinburgh. Damals kannte noch niemand das Wort »Panorama«,² und kaum jemand ahnte wohl, dass diese Erfindung die Art und Weise der Wahrnehmung im ausgehenden 18. Jahrhundert grundlegend verändern sollte.

Die Verleihung des Patents erlaubt eine Datierung – was äußerst wichtig ist im Streit darüber, wer als wirklicher Erfinder des Panoramas angesehen werden kann, denn in Deutschland beanspruchte Johann Adam Breysig diese Innovation für sich. Bemerkenswert dabei ist, wie Stephan Oettermann in seiner Monographie zu diesem Thema hervorhebt, dass die Zeitgenossen hier »eine Kunstform für eine technisch-naturwissenschaftliche Neuerung«³ hielten.

Zwar war Robert Barker der Schöpfer des Malkonzepts, doch fehlte ihm noch der passende Name für seine Erfindung. Der Begriff »Panorama« tauchte dann zum ersten Mal in einer Werbeanzeige der *Times* vom 10. Januar 1791 aus Anlass von Barkers zweitem Rundbild auf, welches er gemeinsam mit seinem Sohn vollendet hatte. In einer Zeit technischer Neuschöpfungen war dieser Begriff nicht der einzige, der dem Griechischen entlehnt wurde, obwohl das Bezeichnete völlig neuartig war – andere Beispiele sind »Diorama« und »Pleorama«, wie später dann »Telephon« und »Telegramm«.

Das *Göttinger Taschenbuch* erwähnt 1794 erstmals ein solches Panorama auf deutschem Boden und beschreibt es als eine Art großen Guckkasten, jedoch ohne dabei den Terminus »Panorama« selbst zu verwenden. Ein Jahr später nimmt auch das *Journal des Luxus und der Moden* diese angelsächsische Erfindung zur Kenntnis: »Man kennt die malerischen Zaubereyen [...], die vor einigen Jahren unter dem prunkenden Namen Panorama (Allansicht) in England so großen Beyfall erhielten, aus Zeitungen und Taschenbüchern.«⁴

Nachdem 1799 die erste Rotunde in Paris aufgestellt und dem Publikum zugänglich gemacht worden war, trat das Panorama auch in Deutschland seinen Siegeszug an, so im Jahre 1800 auf dem Gendarmenmarkt in Berlin und dann

1803 auf dem Hamburger Zeughausmarkt. Schon vorher war in Hamburg eines der Panoramen Barkers in einer eher behelfsmäßig errichteten Bretterbude gezeigt worden, und der Erfolg dieser Ausstellung sicherte der Stadt dann den Bau einer festen Rotunde. In verstärktem Maße berichteten nun auch die Zeitschriften und Journale über diese neue Attraktion. Aber auch die kritischen Töne nehmen zu. So schreibt z.B. Johann August Eberhard in seinem *Handbuch der Aesthetik für gebildete Leser aus allen Ständen*: »Der Zweck dieser neuen Art von Mahlerey soll seyn, zu zeigen, wie weit die Kunst die Blendwerke der Täuschung treiben kann. Und in der That versichern Alle, die es gesehen haben, daß die Aehnlichkeit einer Nachbildung mit der Naturwahrheit nicht weiter gehen könne.«⁵

Wie alle anderen Illusionsmedien dieser Zeit zielte das Panorama vornehmlich auf die Stadtbevölkerung als Publikum. Doch musste der Besuch einer solchen Attraktion noch erschwinglich sein, damit diese zu einem Massenphänomen werden konnte. Der Eintrittspreis für die Hamburger Rotunde betrug zunächst 12 Schillinge,⁶ doch begann man schnell mit Werbe- und Sonderaktionen, um das Unternehmen noch lukrativer zu machen. Die *Zeitung für die elegante Welt* berichtet im Juni 1801 davon, dass einer der Veranstalter, der mit seinem Panorama auf eine allgemeine Resonanz rechnete, »das Entree um die Hälfte heruntersetzt hatte, um es auch der Klasse seiner Mitbürger, die diese Tage als Erholung für die Arbeiten der Woche betrachten müssen, sehen zu lassen.«⁷

Bedingt durch die manchmal zweitausend Quadratmeter umfassenden Panoramagemälde ergab sich die Notwendigkeit einer ganz neuen Architektur: die Rotunde. Als deren Dach diente häufig eine Art Segelzelt, welches das Tageslicht durchließ, wobei die vorüberziehenden Wolken oftmals für sehr beeindruckende zusätzliche Licht- und Schatteneffekte sorgten. Die Rundbauten waren normalerweise zehn bis fünfzehn Meter hoch und ihr Durchmesser betrug circa dreißig bis fünfunddreißig Meter. Die bemalte Fläche bestand aus Leinwänden, die mitunter über einhundert Meter, im Einzelfall sogar bis zu einhundertzwanzig Meter lang waren, und dreizehn bis achtzehn Meter breit; sie wogen bis zu vier Tonnen.⁸

Betritt ein Besucher ein solches Panorama, so muss er zunächst einmal einen dunklen Gang durchschreiten, wodurch sich seine Augen an die dort herrschende Dunkelheit gewöhnen, und er gelangt dann über eine Treppe auf die hell erleuchtete Aussichtsplattform, die sich in der Mitte der Rotunde befindet. Diese Prozedur des Voranschreitens hat die Forschung häufig mit einem Initiationsakt verglichen, während das dann folgende plötzliche Hinaustreten ins »Freie« als visueller Schock beschrieben wird.⁹ Von der Plattform aus hat der Betrachter einen ungehinderten Rundblick auf eine detailgetreu gemalte Stadt oder eine bedeutende Schlacht. Ein Besucher des Panoramas *Die Stadt Rom und ihre Umgebungen* von Pierre Prévost, das 1804 in Paris zu sehen war,

bemerkte: »Nach fünf Minuten sieht man kein ›Gemälde‹ mehr; die Natur selbst entsteht vor dem Auge. Ich zweifle nicht daran, daß die Panoramen die Grenzen der Malerei durch die Erweiterung der Illusionskraft überwunden haben.«¹⁰

Das Panorama veränderte nicht nur die visuelle Wahrnehmungsweise überhaupt, sondern ermöglichte auch eine neue Erlebnisform, und zwar im Sinne einer Simulation, die nicht nur räumliche und zeitliche Barrieren überwindet, sondern auch soziale Differenzen, die unter normalen Umständen nicht hätten überschritten werden können. Das Positive einer solchen Erlebnis-Simulation sieht der Literatur- und Medienwissenschaftler Roberto Simanowski im Wesentlichen in der damit verbundenen *Entlastung*, denn »weder muß man Räuber werden, um am Räuberleben ›teilzunehmen‹, noch muß man sich auf die gefährliche, zumindest aber anstrengende Reise machen, um das Panorama Londons zu sehen, noch muß man Sorge tragen, im Angesicht des Königs die rechten Umgangsformen zu verfehlen oder vor dem geistreichen Voltaire in jämmerlichen Wortmangel zu geraten.«¹¹

So simuliert das Panorama Situationen wie z.B. eine Reise, indem es den Betrachter in die Illusion versetzt, sich plötzlich an einem ganz anderen Ort zu befinden. Dabei enthebt es ihn jeglicher Anstrengung, die eine wirkliche Reise mit sich bringen würde, lässt ihn aber Anteil haben an deren visueller Erfahrung, an der Horizonterweiterung des Ballonfliegens oder dem Gipfelerlebnis des Bergsteigens. Zudem schließt es an Praktiken an, die bereits drei Jahrzehnte zuvor in Mode gekommen waren wie etwa die Besteigung von Kirchtürmen, denn genau dies wurde Reisenden empfohlen, um sich in einer fremden Stadt zurechtfinden zu können: »Kommt ein Reisender in eine große Stadt, so sollte er mit dem Grundriß in der Hand, den höchsten Thurm besteigen. Von hier, wo er die ganze Stadt übersieht, wird es ihm leichter, ihre allgemeine Topographie zu fassen, und sich nach ihrem Grundriß zu orientieren.«¹²

Berühmt geworden in der deutschen Literatur ist in diesem Kontext vor allem Goethes Beschreibung seiner Besteigung des Münsterturms in Straßburg, die gleichzeitig als ein aufschlussreiches Beispiel für die neue Wahrnehmungspraxis angesehen werden kann:

»Ich war im Wirtshaus zum Geist abgestiegen und eilte sogleich, das sehnlichste Verlangen zu befriedigen und mich dem Münster zu nähern, welcher durch Mitreisende mir schon lange gezeigt und eine ganze Strecke her im Auge geblieben war. Als ich nun erst durch die schmale Gasse diesen Koloß gewahrte, sodann aber auf dem freilich sehr engen Platz allzunah vor ihm stand, macht derselbe auf mich den Eindruck ganz eigener Art, den ich aber auf der Stelle zu entwickeln unfähig, für diesmal nur dunkel mit mir nahm, indem ich das Gebäude eilig bestieg, um nicht den schönen Augenblick einer hohen und heitern Sonne zu versäumen, welche mir das weite reiche Land auf einmal offenbaren sollte.

Und so sah ich denn von der Platt-Form die schöne Gegend vor mir, in welcher ich eine Zeit lang wohnen und hausen durfte [...] wie ein neues Paradies für den Menschen [...].

Ein solcher frischer Anblick in ein neues Land, in welchem wir uns eine Zeit lang aufhalten sollen, hat noch das Eigene, so angenehme als ahnungsvolle, daß das Ganze wie eine unbeschriebene Tafel vor uns liegt. Noch sind keine Leiden und Freuden, die sich auf uns beziehen, darauf verzeichnet; diese heitre, bunte, belebte Fläche ist noch stumm für uns; das Auge haftet nur an den Gegenständen in sofern sie an und für sich bedeutend sind, und noch haben weder Neigung noch Leidenschaft diese oder jene Stelle besonders herauszuheben; aber eine Ahnung dessen was kommen wird, beunruhigt schon das junge Herz, und ein unbefriedigtes Bedürfnis fordert im Stillen dasjenige, was kommen soll und mag [...].¹³

Goethes Schilderungen legt Ottermann dahingehend aus, dass es Goethe in erster Linie darauf angekommen sei, seine »Seh-Sucht« zu stillen, denn erst danach folge die Betrachtung des Münsters als Bau- und Kunstwerk.¹⁴ Die Kirche selbst verliert dabei ihre sakrale Bedeutung: »Die Kirchtürme sind nicht länger Wegweiser des gläubigen Blicks, man blickt nicht mehr an ihnen hinauf, sondern, selbst gottähnlich geworden, von ihnen herab. Sie dienen nicht mehr der Ehre Gottes, sondern allein zur Befriedigung menschlicher Seh-Sucht.«¹⁵ Dann aber, als die Türme der »Seh-Sucht« nicht mehr genügten, begann man hohe und höchste Berge zu ersteigen, was gleichermaßen für Goethe zutrifft, der 1779 auf seiner zweiten Schweiz-Reise eine Gipfelbesteigung unternahm.¹⁶ Der um die Mitte des 18. Jahrhunderts einsetzende Landschaftstourismus wurde zum großen Teil von dem Verlangen genährt, aus sicherer Distanz die Übermacht der bedrohlichen Elementargewalten zu bestaunen, und gerade ihm kam das Panorama entgegen, indem es direkt vor den Augen des Betrachters die Weite des Raumes, die elementare Gewalt eines Vulkanausbruchs oder einer Seeschlacht in Szene setzte und damit wesentliche Elemente einer Ästhetik des Sublimen aufnahm: »Ein eigenthümlicher Gedanke ist es«, so schreibt 1822 das *Kunstblatt* über August Siegerts Panorama des Ätna, »den Zuschauer zwischen zwey so imposante Massen – den Aetna und das Meer – gleichsam zwischen die Repräsentanten der beyden mächtigsten Elemente, des Wassers und des Feuers, mitten inne zu stellen, und auf diese Weise den Eindruck des Erhabenen zwiefach auf ihn wirken zu lassen.«¹⁷

Eine maßgebliche Voraussetzung für eine Seherfahrung wie diese war die Entdeckung des Horizonts. Doch war, wie Ottermann meint, dessen Erfahrung im 18. Jahrhundert noch zu komplex und von zu starken Emotionen begleitet, als dass man sie direkt hätte benennen und reflektieren können. Es bedurfte erst der Kunstform des Rundgemäldes, in der sich das Erleben des Horizonts manifestieren konnte, um in einer Art erster Abstraktion diese grundlegende

Erfahrung begreiflich zu machen. In relativ kurzer Zeit wurde das Panorama zu einer »Schule des Blicks«, zum »optischen Simulator, in der der extreme Sinneseindruck, das sensationelle, weil ungewohnte Erlebnis immer wieder und wieder geübt werden konnte, bis es zur Selbstverständlichkeit und zum alltäglichen Bestandteil menschlichen Sehens wurde.«¹⁸

Goethe und das Panorama in Leipzig. – Wie nicht anders zu erwarten, übte das Panorama auch auf verschiedene deutsche Dichter einen großen Reiz aus. Am 5. Mai 1800 schreibt Goethe aus Leipzig an Christiane Vulpius: »Das sogenannte Panorama, worinn man die ganze Stadt London, als stünde man auf einem Thurm, übersieht, ist recht merkwürdig und wird euch in Verwunderung setzen. An der Comödie ist nicht viel, du sollst sie aber auch sehen nur um der Vergleichung willen.«¹⁹ Aus Goethes Tagebuch geht hervor, dass er selbst das Panorama am Nachmittag des 4. Mai besucht hatte.²⁰ Das *Journal des Luxus und der Moden* berichtet dann von der Präsentation des Londoner Panoramas in Leipzig im Juni desselben Jahres.²¹ Dieser Anzeige geht ein Artikel voran, der über die Entstehung des Panoramas informiert und seinen Aufbau generalisierend als eine Art der »Allbeschauung« definiert, »wo sich der Zuschauer im Mittelpunkt eines um eine Rotunde herumlaufenden Gemäldes befindet, und so von seinem Standpunkte aus nach allen Richtungen die Ansicht auf eine unbegrenzte Gegend oder Naturscene genießt.«²²

Der Verfasser des Artikels geht dann auch auf die besondere Darstellungstechnik und auf die Lichtverhältnisse ein, mit deren Hilfe das gigantische Simulakrum der Stadt London erzeugt wurde: »Das ganze Kunststück besteht in der Perspective und in einer höchst genauen Beobachtung von Licht und Schatten, wodurch die optische Täuschung bey den Zuschauern hervorgebracht wird, als wenn sie sich wirklich in einem unbegrenzten Raume befänden. Diese stehen auf einem runden, mit einem Geländer umgebenen Platze, der inselartig durch einen Zwischenraum von dem an den innern Wänden des zirkelförmigen Gebäudes aufgespannten Gemälde getrennt ist. Der Standort ist überdeckt, so daß man völlig in einem zur optischen Täuschung nöthigen Halbdunkel steht, und weder die in der Kuppel befindliche, mit seiner weisser Isic! Leinwand überspannte Oeffnung, wodurch das Ganze beleuchtet wird, noch die Fenster zur Seite erblicken kann.«²³

Zu bedenken gibt der Verfasser dann aber auch, dass »die Urtheile vieler strengeren Kenner [...] vom Anfange nicht sehr zum Vortheil dieses optischen Gaukelspiels ausgefallen [s]eien!«,²⁴ und er kritisiert, dass die Maler »nichts als eine Sudeley zur Belustigung großer und kleiner Kinder« zustande gebracht hätten, »bey welcher nichts als die Beobachtung der Perspective und die Treue in der Darstellung zum Verdienst angerechnet werden könne.«²⁵

Es gab also sehr wohl Vorbehalte gegenüber dieser neuen Attraktion. Auch

Goethes Beschreibung des Panoramas als ein vergnügliches Schauspiel deckt sich mit der vorherrschenden Meinung der ›Tagespresse‹, und dennoch ermuntert er Christiane Vulpius, das Panorama zu besuchen, nicht nur »um der Vergleichung willen«, sondern auch, um auf der Höhe der Zeit zu bleiben.

Das in Leipzig aufgestellte Panorama ist ein Beispiel dafür, dass die ›totale Illusion‹, die das Panorama prinzipiell für sich beansprucht hatte, auf der Strecke blieb. Um einem größeren Publikum vorgeführt zu werden, musste die Qualität des gesamten Projekts leiden. Dem *Journal des Luxus und der Moden* ist weiterhin zu entnehmen, dass die Aussteller es nunmehr allein den Betrachtern selbst überließen, sich das Gesehene zu erklären und es einzuordnen, denn es fehlte an ausreichendem Informationsmaterial: Während in London jeder Besucher des Panoramas »einen Anweiszettel mit einem Holzschnitt erhalten habel, worauf die ganze Vorstellung im Umkreise angegeben ist, so daß er sich vollkommen mit dieser Weisung in der Hand orientiren kann, und keines sprachseligen und durch das Herleiern seines Spruchs lästigen Cicerone bedarf«, müsse der Besucher in Leipzig auf jegliche Erklärung verzichten. Er könne zwar am Eingang eine Beschreibung von London erwerben, diese sei jedoch so umfangreich, dass er vor oder während der Betrachtung des Panoramas vollkommen außerstande sei, dieselbe zu lesen. Darüber hinaus beklagt der Verfasser des Berichts, dass die Gemälde im Verlauf der Tournee bereits so stark beschädigt worden seien, dass man einige wichtige Schauplätze nur noch undeutlich und verschwommen wahrnehmen könne. Am Schluss zieht er ein recht ernüchterndes Fazit: »[D]ie Sache mag in ihrer Neuheit und Frischheit in London recht angenehm und unterhaltend anzusehen gewesen seyn, auch mag sie jetzt noch dazu dienen können, um uns einen anschaulichen Begriff von der ganzen, überhaupt viel zu hoch gepriesenen, Erfindung geben zu können, und – teutsche Künstler zu ähnlichen Versuchen zu wecken und zu beleben. Aber das Entzücken und die begeisterten Lobsprüche, die ich hier fast allgemein vernehme, kann ich nach einem wiederholten Versuch, selbst bey der günstigsten Beleuchtung gegen die Abendsonne, durchaus nicht theilen.«²⁶

Auch auf Goethe scheinen die Realitätsillusion und ihre Täuschungseffekte nur mit Einschränkung gewirkt zu haben. Für ihn stellte sich das Ganze als ein durchschaubares Schauspiel dar, als eine nicht wirklich ernst zu nehmende Komödie, die eine Scheinwelt vorführt, die zwar die Sehlust zu reizen vermag, ansonsten aber wenig ästhetischen Wert besitzt.

Dennoch stand Goethe den Illusionsmedien seiner Zeit keineswegs nur ablehnend gegenüber. Im Gegenteil, er nutzte Zauberlaternen, Guck- und Raritätenkästen selbst auf raffinierte Weise als Motiv, wofür sich in seinem Werk zahlreiche Beispiele finden.²⁷ So lässt er am Ende des *Jahrmarktfests zu Plundersweilern*,²⁸ dessen erste Fassung 1773 entstand, nicht nur einen Schattenmann auftreten, der mit seinem optischen Kasten den Wechsel der Erscheinungen des Jahr-

marktstrubels einfängt und darstellt; vielmehr ist das ganze Spiel wie der Blick in einen Guckkasten konzipiert.²⁹ Vor diesem Hintergrund wird verständlich, warum Goethe in der Scheinwelt des Panoramas keine sonderliche Gefahr für die ›hohe‹ Kunst erblickte und vor einem Besuch weder warnen noch von ihm abraten mochte. Den Rationalisten der Aufklärung wie Friedrich Nicolai aber war die Mischung von Jahrmarkt und Museum in gewisser Weise unheimlich, vor allem wohl, weil sie den Kunstsinn durch die Sensationslust bedroht sahen. Goethe seinerseits besuchte gern Jahrmärkte und Messe, wovon das erwähnte Stück *Jahrmarktsfest zu Plundersweilern* Zeugnis ablegt. Es repräsentiert gleichzeitig einen Wandel, den August Langen in seiner Studie über den Zusammenhang von Rahmenschau und Rationalismus mit der Umdeutung und Entwertung optischer Medien wie dem Guckkasten in Verbindung bringt. Den Stürmern und Drängern sei der Guckkasten nicht mehr »ernsthafte Sehhilfe« gewesen wie noch den Aufklärern, »sondern Spielwerk, nicht mehr psychologisches, sondern philosophisches Gleichnis.«³⁰ Bei Goethe schließlich werde der optische Kasten »zum Symbol des Lebens in seinem bunten Wechsel der Szenen, die an dem passiven philosophischen Betrachter vorüberziehen.«³¹

Bereits in der Literatur der Empfindsamkeit finden sich Hinweise darauf. In einer von Johann Benjamin Michaelis an Doktor Schmid, womit Christian Heinrich Schmid (1746–1800), Professor zu Erfurt und Herausgeber des *Leipziger Musenalmanachs* gemeint ist, gerichteten poetischen Epistel heißt es:

Zu hastig von der Zeit gedreht,
Rauscht Rarität auf Rarität,
Hüpft Bild auf Bild, fliegt Jahr auf Jahr vorüber:
Und eh' wir, *bester Freund!* noch einsehn, was wir sehn,
Schiebt sich vor unsern Blick ein Fieber,
Und heißt uns unsre Wege gehn.

Uns lösen andre ab. Die Scene wird verwechselt;
Die Puppen, wenns der Zeit gefällt,
Theils übermalt, theils umgedrechselt,
Und theils wo anders hin gestellt. [...]»³²

Wie Michaelis geht es dann auch den Dichtern des Sturm und Drangs nicht mehr um das scharfe Sehen der Dinge; ihre Aufmerksamkeit liegt weniger auf dem bewegungslosen einzelnen Bild, dem eingegrenzten Apperzeptionsfeld, sondern sie folgt dem bunten Wechsel der Vorstellungen.

Eine höchst bemerkenswerte Inszenierung mit Hilfe der *camera obscura* wird dann zwei Jahrzehnte später in *Wilhelm Meisters theatralischer Sendung* geschildert, als am Heiligen Abend den Kindern der Familie Meister ein Schau-

spiel besonderer Art geboten wird. Nachdem diese den ganzen Tag »in ängstlicher Erwartung, daß es nicht Nacht werden wollte«³³ verbracht haben, werden sie bei Anbruch der Dunkelheit ins Wohnzimmer hineingelassen und an den »wohlerleuchteten« Geschenken vorbei zur Stubentür geführt: »Eine Tür, die aus einem Nebenzimmer herein ging, öffnete sich, allein, nicht wie sonst zum Hin und Wiederlaufen, der Eingang war durch eine unerwartete Festlichkeit ausgefüllt, ein grüner Teppich der über einem Tisch herabhing bedeckte fest angeschlossen den untern Teil der Öffnung, von da auf baute sich ein Portal in die Höhe das mit einem mystischen Vorhang verschlossen war, und was von da auf die Türe noch zu hoch sein mochte bedeckte ein Stück dunkelgrünes Zeug, und beschloß das Ganze. Erst standen sie alle von fern, und wie ihre Neugierde größer wurde um zu sehen was Blinkendes [sich] hinter dem Vorhang verbergen mögte, wies man jedem sein Stühlgen an, und gebot ihnen freundlich in Geduld zu erwarten.«³⁴

Als dann endlich der Vorhang weggezogen wird, gibt er den Blick frei auf eine »hochrot gemalte Aussicht in den Tempel«.³⁵ Im Inneren der Dunkelkammer werden Abbilder der äußeren Geschehnisse sichtbar, die als Licht durch ein kleines Loch in den Innenraum drängen.

Doch unterscheiden sich die Projektionen der *laterna magica* und *camera obscura* grundlegend von der Konzeption des Panoramas. Zauberlaterne, Guckkasten und Raritätenkasten sind Medien, die nach dem Prinzip der Rahmenschau funktionieren: »Wahrnehmung und Phantasietätigkeit vollziehen sich im Rahmen einer kleinen inneren Bühne, der Kopf ist gleichsam ein perspektivischer Guckkasten, der jeweils nur ein stark umrahmtes Apperzeptionsfeldchen betrachten läßt und vor dessen ausschnitthaft begrenzter Öffnung äußere Welt oder Einbildungskraft Bilder einschieben und vorüberziehen lassen.«³⁶

In der Rahmenschau wird das Bild eingegrenzt und isoliert betrachtet, um es so möglichst klar und scharf wahrzunehmen. Diese Betrachtungsweise korrespondiert sowohl mit dem künstlerischen als auch mit dem didaktischen Anspruch der am Rationalismus ausgerichteten Aufklärung. Das Panorama hingegen zerbricht diese Eingrenzung des Blicks und entgrenzt den visuellen Raum. War das sinnlich Erfahrbare in der Rahmenschau noch in einer Art Sehfenster eingefasst, so wird eine solche Umgrenzung durch das Panorama endgültig gesprengt. Diese Veränderung in der Wahrnehmungsweise war den Zeitgenossen durchaus bewusst und spiegelt sich in der begrifflichen Charakterisierung der Städtepanoramen als »Gemälde ohne Grenzen«.³⁷

In der Literatur jedoch bleibt die Rahmenschau das strukturbildende Prinzip. Ihre Unterformen (literarisches Porträt, Situation, Gemälde und Parallele) dominieren Roman und Schauspiel³⁸ – auch bei Goethe, was sich sehr gut an den *Wahlverwandtschaften* (1809) zeigen ließe. Nach seiner ersten Begegnung mit dem Panorama in Leipzig scheint sich Goethe in den Folgejahren zunächst auch

nicht weiter dafür interessiert zu haben. Erst 1811 findet es in einem Brief an Carl Ludwig von Knebel erneut eine Erwähnung. Dort heißt es: »Die Sicklersche Charte von Latium und sein Panorama von Rom sind recht interessant, und brav gearbeitet. Die erstere kann man nicht entbehren; sie ist ein schönes Hülfsmittel zum Studium der römischen Geschichte. Auch an diesen Arbeiten sieht man, wie nach und nach immer mehr sich Anschauen und kritische Untersuchung verbinden.«³⁹

Der Kontext, in dem das Panorama jetzt auftaucht, ist neu und ein völlig anderer. Goethe sieht in ihm jetzt nicht mehr nur ein Illusionsmedium, das der Belustigung und Unterhaltung dient, sondern ein Hülfsmittel für das Studium der Geschichte, sofern sich hier unmittelbare Anschauung und kritische Reflexion miteinander verbinden und die Bildung befördern. Das Vergnügen, worauf das Panorama als Massenmedium in erster Linie abzielt, wird dabei völlig in den Hintergrund gerückt. Nichts erinnert hier mehr an ein Trugbild oder Gaukelspiel. Einige Jahre später legt Goethe dann selbst Hand an und versucht, ein ihm mitgebrachtes Panorama zusammenzubauen. In einem Brief an Gottlieb Christian Vogt schreibt er 1817: »Sollten dieselben in dieser Woche gegen die Mittagsstunde Ihre Spazierfahrt einmal bey mir vorbey nehmen und mit Frau Gemahlin und Herrn Staatsrath für ein Viertelstündchen abtreten, so wird ein schönes Schweizer Panorama, welches Serenissimus mitgebracht und bey mir aufgestellt ist, gewiß einiges Vergnügen machen.«⁴⁰

Plötzlich ist es wieder das Vergnügen, aber ein privates, welches das Panorama interessant macht, wobei festzuhalten ist, dass vor allem der praktische Aspekt des Gestaltens und nicht der in Verwunderung setzende Rundblick nunmehr für Goethe den Reiz ausmacht.⁴¹

Panoramaschau bei Eichendorff, Arnim und Poe. – Bereits zwanzig Jahre nach seiner Erfindung ist das Panorama zum Musterbeispiel für eine neue Seherfahrung geworden, wie es bei Eichendorff deutlich wird. Im Ersten Buch von *Ahnung und Gegenwart* wird die Ansicht, die sich den Protagonisten bietet, mit folgenden Worten beschrieben: »Am Morgen strahlte die Gegend in einem zauberischen Glanze in ihre Fenster herauf. Sie eilten in den Garten hinab, wo sie nicht wenig über die Schönheit der Landschaft erstaunten. Der Garten selbst stand auf einer Reihe von Hügeln, wie eine frische Blumenkrone über der grünen Gegend. Von jedem Punkt desselben hatte man die erheiternde Aussicht in das Land, das wie in einem Panorama ringsherum ausgebreitet lag.«⁴²

Erwähnt werden muss an dieser Stelle, dass sich im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts die Bedeutung des Begriffs »Panorama« bereits im Sinne von »Rundumsicht« oder »Überblick« verallgemeinert hatte. Dabei war es noch gar nicht so lange her, dass das erste Panorama in Deutschland geschaffen worden war, nämlich von Johann Adam Breysig. Es wurde im Sommer 1801 im Bres-

lauer Kreuzhof aufgestellt; der junge Eichendorff hatte es nur knapp verpasst.⁴³ In den Tagebüchern von 1810 vermerkte er dann einen Besuch im »Theater des talentvollen Mahlers Schinkel«⁴⁴ in Berlin. Dessen dioramatische Gemälde waren eine Neuheit, denn sie wurden mit Musikbegleitung und Lichteffekten als ein »Theater ohne Handlung« vorgeführt. Eichendorff berichtet von mehreren solcher Vorstellungen: »Die einsame Ansicht des morgenrothen Aetnas (im tiefen Vordergrund die öde Ruine) mit Waldhorns-Echo. Das Innere der alten Domkirche zu Mantua (die unzählige Menge von Menschenfiguren unten [...])«.⁴⁵ Karl Friedrich Schinkel, der zwischen 1803 und 1805 zwei Italienreisen unternommen hatte, arbeitete von 1807 bis 1815 als Panoramem- und Dioramenmaler bei Wilhelm Ernst Gropius in Berlin. Seine ersten Panoramen zeigten Jerusalem und Konstantinopel, 1808 präsentierte er dann auf eigene Kosten ein sehr erfolgreiches Panorama von Palermo.⁴⁶

Am 10. April 1809 schreibt Achim von Arnim an Bettina Brentano: »Da war ich eine selige Stunde in Palermo (natürlich im Panorama), ich stand da im Klostergarten und sah über das blaue Meer nach Deutschland. Wärst Du doch auch mit dort gewesen, es sah aus, wie Dein Vaterland sein müßte, und wir sehnten uns doch hinüber in Dein Mutterland und in mein Vaterland, Deutschland; aber es schmerzte nicht, dieses Sehnen, es war nur wie eine notwendige magnetische Richtung. Alles kam mir wieder in Sehnsucht und Erinnerung, der Rhein, wie wir ihn zusammen umirrt, Genua, Mailand, wie ich es einsam genossen, selbst der Luftstrom der Alpen strich mir aus den Bergschluchten bei Palermo entgegen. Wieviel hat der Mensch und weiß es nicht!«⁴⁷

An Goethe richtete Arnim eine Woche später folgende Zeilen: »Zu dem Erfreulichsten, was ich hier [in Berlin] gesehen, gehört ein Panorama von Palermo und beleuchtete Aussichten von Schinkel, der Mayländer Dom, die Peterskirche u.a.«⁴⁸ Mit den »beleuchteten Aussichten« dürften die Guckkasten-Bilder gemeint sein, die in einem Saal des Eckhauses Gertraudenstraße/Spittelmarkt ausgestellt waren und die das Panorama ergänzen sollten.⁴⁹

Arnims Beschreibung ist allein schon durch seine Romantisierung des Panoramas von großem Interesse. Sowohl das Bewusstsein für Ferne als auch für die Tiefendimension von Raum und Zeit spielen dabei eine bestimmende Rolle. Der Satz »[...] es sah aus, wie Dein Vaterland sein müßte«, ist eine Anspielung auf Bettinas Vater, der Italiener war und aus einer lombardischen Adelsfamilie stammte. Andererseits wird der Panoramablick hier gleichzeitig mit der Sehnsucht nach der deutschen Heimat, d.h. Bettinas Mutter- und Arnims Vaterland verbunden. Die momentane Anschauung und die Erinnerung von Vergangenen überblenden sich; vor dem inneren Auge erscheint plötzlich der Rhein und vermischt sich mit den Ansichten italienischer Städte, die Arnim auf seiner Reise im Jahr 1802 besucht hatte. Der Brief schließt mit der leisen Ahnung künftigen ehelichen Glücks (sie heirateten 1811): »Ein Blick in dies selige Tal ist

schon so viel, und Tausende hab ich genossen und trage sie in mir, über denen die Sonne launig aufgeht, dies zeigt, jenes versteckt. Vor allem grüße ich dies, wo Du mir entgegentrittst, und Du beegnest mir oft, wo ich die rauschenden Wasser unter Felsen hinangehe, und ich trage Dich durch.«⁵⁰

Das Panoramagemälde wird für Arnim zu einem Ort subjektiver Imagination. Er projiziert seine persönlichen Erlebnisse und Erinnerungen in das Bild und beginnt es mit seiner Vorstellungskraft zu beleben. Es ist nicht das Auge, das über die Oberfläche der Leinwand gleitet und seine Sehnsucht an der realitätsgetreuen Wiedergabe von Details befriedigt; bei Arnim ist es die subjektive Phantasie, die durch die Täler und Schluchten wandert, sich vom Luftstrom über die Alpen tragen lässt und schließlich das gesamte Panorama romantisiert.

Die Dialektik von Mutter- und Vaterland bringt eine unerwartete Dynamik in die Beschreibung, was durch das Fließen des Rheins und den Luftstrom der Alpen noch verstärkt wird. Diese Dynamik verweist bereits auf die zukünftige Weiterentwicklung der Panoramenmalerei, d.h. auf die sogenannten Bewegungspanoramen. Erste dahingehende Versuche hatte bereits der eingangs schon erwähnte Johann Adam Breysig unternommen, indem er perspektivisch gekrümmte Kulissen benutzte, um autokinetische Effekte zu erzeugen, die Kutschen- oder Schiffsfahrten simulieren sollten. Breysig hatte die Idee eines Autokinese- bzw. »Kosmotheaters«, »in dem die Zuschauer aus Logen übereinander ein Rundgemälde sich abwickeln sehen«⁵¹ »Unter diesem Theater verstehe man ein Theater, in welchem alle Wirkung der Natur und Kunst täuschend hervorgebracht werden, in welchem jede beliebige Schausstellung und *jedes beliebige Schauspiel* gegeben werden. Ein solches Theater macht alle Arten von Theater überflüssig.«⁵²

Breysig gehörte zu der kleinen Zahl der Theaterreformer des Klassizismus und der Frühromantik, und er ist einer der wenigen, denen es tatsächlich gelungen war, seine Visionen umzusetzen, und zwar am Königsberger Neuen Schauspielhaus.⁵³ Als Theatermaler verfolgte er eine Ästhetik der perfekten Täuschung, deren Grundsatz es ist, auf der Bühne all das zu zeigen, was täuscht. Was sich jedoch dem Zweck, vollkommen zu täuschen, widersetze, musste seiner Ansicht nach ausgeschlossen werden, nämlich alle beweglichen Objekte, denn die Bewegung müsse allein dem Schauspieler überlassen bleiben. Im Gegensatz zu den bisherigen Bühnenkonzepten (wie z. B. der klassischen Reliefbühne) war seine panoramische Theaterbühne polyperspektivisch. Die Schwierigkeit, vor die er sich gestellt sah, bestand darin, das bisher angewandte Prinzip der Zentralperspektive mit dem der panoramischen Polyperspektive zu vereinen, wozu er sich schräg gestellter Seitenprospekte bediente. Ziel eines solchen Vorhabens war es, den Zuschauer mittels einer perfekten visuellen Täuschung in den Bühnenraum hineinzuziehen, ganz so wie es im Panorama der Fall war, wenn der Betrachter für einen Moment tatsächlich glaubte, sich in Rom, Palermo oder Jerusalem zu befinden.

In dem Augenblick, wenn auch die Literatur das Prinzip der Rahmenschau überwindet, versucht sie, dieselbe täuschende Wirkung zu erzeugen. Am Ende von Arnims Novelle *Der Wintergarten* erleben die Protagonisten die Rundschau eines Panoramas. Geschildert wird der vorhin schon erwähnte Moment, in dem man, durch einen dunklen Gang kommend, schließlich die Betrachterplattform betritt: »In diesem Augenblick öffneten sich die hohen Türen, welche die rechte Wand des Zimmers bisher vorgestellt hatte, Wärme und Blumenduft hauchten uns an, es war eine wunderbare Zauberei, die keiner geahndet hatte. Wir glaubten am Tage ins Freie zu sehn, so herrlich durchsichtig war die Höhe gemalt und weithin zu Gegenden jenseit[s] des Chimborasso versetzt, da lag er vor uns in prächtigem Morgenblau, und hinter ihm stieg die Sonne empor, die uns verlassen. Die Ebene war wunderbar von den fremdartigen riesenhaften Pflanzen unterbrochen, unser Landsmann Humboldt saß im Vordergrund und zeichnete, ein Kondor lag zu seinen Füßen. Dieses wohlgelungene Panorama, wurde noch außerordentlich von einem *Wintergarten* unterstützt, den unsre herrliche Frau ganz heimlich mit großer Liebhaberei ausgeführt hatte. Auf das helle Panorama führte ein sich erweiternder Weg, wie ein Laubgang, der dunkler gehalten; seine beiden Seiten waren mit einer dichten Reihe eingegrabener Südpflanzen bedeckt, die keine Unterbrechung ihres Lebens, keinen Winter dulden [...].«⁵⁴

Angespielt wird dabei auf Alexander von Humboldts gescheiterten Versuch, im Jahre 1802 den höchsten Berg Ecuadors, den erloschenen Vulkan Chimborasso, zu besteigen. Doch werden jetzt die Bildelemente des Panoramas symbolisch aufgeladen und in Beziehung zur Erzählhandlung gestellt. Die exotischen Gewächse des Südens erscheinen dem Betrachter plötzlich als »verruhtell wollüstigell Pflanzen«, »die nichts als ein paar dicke auf einander erwachsene Blätter sind, mit ein paar Stacheln bewaffnet.«⁵⁵ Schließlich treten die beschriebenen Objekte und Tiere aus dem Panoramabild heraus, um in die fiktionale Wirklichkeit des Romans einzugehen: »[E]in indianischer Rabe trank aus dem Becken eines Springbrunnens, der, unfern dem Panorama, seinen Strahl in ein Marmorbecken fallen ließ.«⁵⁶ Das weitere Geschehen der Erzählung spielt dann an diesem Springbrunnen.

Auch die nach Palermo verlegten Szenen des Romans *Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores* (1810) sind offenbar durch Arnims Panorama-Besuch in Berlin angeregt worden.⁵⁷ Während sich in diesem Falle das Panorama perfekt in die Kulisse einfügt und räumliche Anknüpfungspunkte für den Verlauf der Handlung bietet, bleibt es im *Wintergarten* doch immer noch als solches erkennbar. Gleichzeitig ist es ein Instrument der romantischen Allegorisierung, die als Strukturprinzip sowohl die Novelle als auch den Roman *Gräfin Dolores* formal organisiert.

Im Gegensatz zu den beiden erwähnten Texten von Arnim, in denen das Panorama in die Handlung eingearbeitet wurde, um eine Episode wie etwa

den Ausflug nach Palermo oder die Besteigung des Ätna auszugestalten, bildet es in zwei Erzählungen von Edgar Allan Poe das Konstruktionsprinzip für die fiktionale Wirklichkeit. In *A Tale of the Ragged Mountains* besucht der Erzähler eine rätselhafte Person namens Bedloe, die ihm von einem Ausflug in eine abgeschiedene Region berichtet. Die wunderliche Geschichte von der Besteigung eines Berges, dem Blick auf eine weite Ebene mit einem Fluss und einer Stadt, erfüllt von herausgeputzten Elefanten, Götzenbildern, Trommeln, Fahnen, Gongs, Männern mit Turbanen in verwinkelten Gassen, entspricht exakt dem Panorama von Benares. Und die Erzählung *MS. Found in the Bottle* wiederum reflektiert nichts anderes als einen Besuch des Panoramas der Seeschlacht von Navarino (1831),⁵⁸ jedoch so, dass dem Leser nicht sofort klar wird, dass hier dieses Panorama beschrieben wird. Das verlassene Schiff, das der Protagonist der Erzählung betritt, ist die an der Schlacht beteiligte Fregatte »Scipion«, die von dem französischen Panoramemaler Charles Langlois aufgekauft wurde, um auf dem Deck des Schiffes eine Betrachterplattform zu errichten. Die Besucher sollten also ganz real mitten ins Schlachtgeschehen geführt werden. Auch der Raum zwischen Plattform und Leinwand (*faux terrain*) wurde einbezogen und mit Schiffsteilen und verschiedenen, dem Zweck dienlichen Requisiten angefüllt. Um Feuer und Seewind zu imitieren, setzte man Gaslicht und Ventilatoren ein. Auf diese Weise konnte eine Synthese von Architektur und Malerei geschaffen und die panoramische Illusionswelt noch weiter perfektioniert werden.⁵⁹

Poe schrieb die Erzählung *MS. Found in the Bottle* zwei Jahre nach der Ausstellung des Panoramas von Langlois und gewann mit ihr den Wettbewerb des *Baltimore Saturday Visiter*. Bemerkenswert ist aber nicht allein die Komposition der Kurzgeschichte, sondern auch das Ausmaß, in dem die Architektur in der Panoramarotunde Poe als Vorlage für den Text diente. Während der Besucher des Panoramas durch sämtliche Unterdecks und durch das Balkengespinst schließlich auf das Kapitänsdeck steigt, lässt Poe den Überlebenden sich gerade in einem dieser Unterdecks verstecken. Sogar die Figur des alten gebrechlichen Seemanns, der an dem Versteck vorbeikommt und in brüchigem Ton leise vor sich hin murmelt, hat sein Vorbild in der realen Panoramaausstellung, für die man einen Matrosen, der tatsächlich an der Seeschlacht von Navarino teilgenommen hatte, als Führer beschäftigte.

In den beiden gerade erwähnten Erzählungen hat Poe das panoramische Prinzip der maximalen Illusion mit großem Geschick literarisch umgesetzt. Sie bilden damit den Endpunkt einer wahrnehmungspsychologischen Entwicklung, die ich hier umrissen habe: den Übergang von der Rahmenschau zur panoramischen Rundschau, die wiederum, weiter perfektioniert zum autokinetischen Panorama, eine synästhetische Erlebniswelt ermöglicht.

Anmerkungen

- 1 Der Aufsatz entstand im Rahmen des von der Japanese Society for the Promotion of Science (JSPS) geförderten Forschungsprojekts »Das romantische Fragment und das Panorama als Technologien der Subjektivierung«.
- 2 Oettermann verweist in seiner Monographie auf das *Repertory of Arts*, wo vermerkt ist, dass Barkers Erfindung seit 1796 »Panorama« genannt wurde. Vgl. Stephan Oettermann, *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt/Main 1980, 7.
- 3 Ebd.
- 4 *Journal des Luxus und der Moden*, hg. von Carl Bertuch, Bd. 10, Weimar 1795, 237; zitiert nach Oettermann, *Das Panorama*, 8.
- 5 Johann August Eberhard, *Handbuch der Aesthetik für gebildete Leser aus allen Ständen*, 4 Bde., Halle 1803–1805, Bd. 1, 164.
- 6 Vgl. Albrecht Koschorke, *Das Panorama. Die Anfänge der modernen Sensomotorik um 1800*, 150.
- 7 *Zeitung für die elegante Welt*, 1. Jg., Leipzig 1801, 566.
- 8 Vgl. Marie-Louise von Plessen, *Der gebannte Augenblick. Die Abbildung der Realität im Panorama des 19. Jahrhunderts*, in: Plessen und Ulrich Giersch (Hg.), *Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung im 19. Jahrhundert*, Frankfurt/Main 1993, 14f.
- 9 Vgl. Koschorke, *Das Panorama*, 150.
- 10 *Journal des Débats*, 13. Mai 1804; zitiert nach Plessen, *Der gebannte Augenblick*, 13.
- 11 Roberto Simanowski, *Die Verwaltung des Abenteuers. Massenkultur um 1800 am Beispiel Christian August Vulpius*, Göttingen 1998, 159f. Simanowski bringt diese Art der Erlebnissimulation mit der Konsumierung des Abenteurers in Verbindung: Das Panorama ist ein »konsumierbares Abenteuer, weil es den Blick des Abenteurers ohne die Gefahr des Abenteurers ermöglicht.« (ebd., 158).
- 12 Heinrich August Ottokar Reichard, *Reisehandbuch für jedermann*, Leipzig 1801, 15. Ähnliches berichtet Oettermann vom Hamburger Domherrn Johann Laurenz Meyer, der es sich auf seinen Reisen zum Prinzip machte, »jede Stadt, die er neu besuchte, zunächst vom zentral gelegenen Kirchturm aus zu erkunden, um dann erst, nach gewonnenem Überblick, sich an die Besichtigung einzelner Sehenswürdigkeiten zu machen« (Oettermann, *Das Panorama*, 10) sowie von Prinz Maximilian zu Wied, der während seines Aufenthalts in New York das Dach eines Irrenhauses bestieg, von wo aus er »eine unbeschreiblich schöne, weite und interessante Übersicht der ganzen Gegend genieß[en]« konnte. (Maximilian Prinz zu Wied, *Reise in das innere Nordamerika*, 2 Bde., München o.J. [1977], Bd. 1, 31 [Erstdruck 1814]; zitiert nach Oettermann, *Das Panorama*, 10). Das Fehlen eines geeigneten Aussichtspunktes stellt sich ihm dann jedoch als ein Problem dar: »Philadelphia würde viel imposanter erscheinen, wenn man eine totale Übersicht der Stadt finden könnte, allein da sie ganz in der Ebene [...] liegt, so fehlt ein solcher Standpunkt gänzlich.« (ebd., 35; vgl. Oettermann, *Das Panorama*, 10).
- 13 Johann Wolfgang von Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, 2. Teil, 9. Buch; in: Goethe, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche* (= Frankfurter Ausgabe), I. Abt., Bd. 14, 389f.
- 14 Vgl. Oettermann, *Das Panorama*, 11.
- 15 Ebd.
- 16 Vgl. Goethe, *Werke* (= Weimarer Ausgabe), IV. Abt., Bd. 4, 109.

- 17 *Kunstblatt. Beilage zum Morgenblatt für gebildete Stände*, Stuttgart–Tübingen 1822, 232.
- 18 Oettermann, *Das Panorama*, 19.
- 19 Goethe, *Werke (WA)*, IV. Abt., Bd. 15, 65.
- 20 Goethe, *Werke (WA)*, III. Abt., Bd. 2, 291.
- 21 *Die Panoramen. Allgemeine Betrachtung darüber und Nachricht von ihrem Ursprunge und ihrer Verpflanzung nach Teutschland*, in: *Journal des Luxus und der Moden*, Bd. 15 (1800), 282–286; *Über die Ausstellung des Panorama in Leipzig*, in: ebd., 287–290. Über das Londoner Panorama in Hamburg berichtete das Journal bereits im Dezember 1799 (vgl. *Panorama oder Allansicht von London*, in: *Journal des Luxus und der Moden*, Bd. 14 [1799], 647).
- 22 *Journal des Luxus und der Moden*, Bd. 15 (1800), 282.
- 23 Ebd., 283.
- 24 Ebd.
- 25 Ebd., 284.
- 26 Ebd., 290.
- 27 Z.B. in *Die Leiden des jungen Werthers*: »Ich stehe wie vor einem Raritätenkasten; und sehe die Männchen und Gälchen vor mir herumrücken, und frage mich oft, ob es nicht optischer Betrug ist. Ich spiele mit, vielmehr, ich werde gespielt wie eine Marionette, und fasse manchmal meinen Nachbar an der hölzernen Hand und schaudre zurück.« (*Sämtliche Werke [FA]*, I. Abt., Bd. 8, 135). Ein weiterer Beleg dafür findet sich in der *Dritte[n] Wallfahrt nach Erwins Grabe im Juli 1775*, wo es heißt: »Tausend Menschen ist die Welt ein Raritätenkasten, die Bilder gaukeln vorüber und verschwinden [...]« (*Sämtliche Werke [FA]*, I. Abt., Bd. 8, 568).
- 28 Goethe, *Sämtliche Werke (FA)*, I. Abt., Bd. 4, 255–265.
- 29 Vgl. dazu die Interpretation von Max Herrmann, *Jahrmarktsfest zu Plundersweilern. Entstehungs- und Bühnengeschichte*, Berlin 1900, 41. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang auch Goethes Rede *Zum Shakespeares Tag* (1771): »Shakespeares Theater ist ein schöner Raritätenkasten in dem die Geschichte der Welt vor unsern Augen an dem unsichtbaren Faden der Zeit vorbeiwällt.« (*Sämtliche Werke [FA]*, I. Abt., Bd. 18, 11).
- 30 August Langen, *Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts (Rahmenschau und Rationalismus)*, Jena 1934, 107.
- 31 Ebd.
- 32 Johann Benjamin Michaelis, *Einzele [!] Gedichte. Erste Sammlung dem Herrn Canonicus Gleim gewiedmet [!]*, Leipzig 1769, 373–376, hier 373 (datiert mit dem 24. November 1768).
- 33 Goethe, *Sämtliche Werke (FA)*, I. Abt., Bd. 9, 14.
- 34 Ebd.
- 35 Ebd.
- 36 Langen, *Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts*, 19.
- 37 *Journal des Luxus und der Moden*, Bd. 15 (1800), 282 (vgl. Oettermann, *Das Panorama*, 95).
- 38 Vgl. Langen, *Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts*, 47–101.
- 39 Goethe, *Werke (WA)*, IV. Abt., Bd. 22, 229 (Brief von Goethe an Carl Ludwig von Knebel vom 28.12.1811).
- 40 Goethe, *Werke (WA)*, IV. Abt., Bd. 28, 270 (Brief von Goethe an Gottlieb Christian Vogt vom 5.10.1817).

- 41 Vom Aufbau des Schweizer Panoramas berichtet Goethe dann in seinem Tagebuch, wo er davon schreibt, wie er es zusammenleimt und aufstellt. (Vgl. Goethe, *Werke /WA/*, III. Abt., Bd. 6, 118f).
- 42 Joseph von Eichendorff, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. III: *Ahnung und Gegenwart*, hg. von Christiane Briegleb und Clemens Rauschenberg, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1984, 76. Der Roman erschien zuerst 1815.
- 43 Bärbel Rudin, »Abends im Theater«, *Das schlesische Bühnenwesen nach Eichendorffs Tagebüchern*, in: Konrad Ehlich (Hg.), *Eichendorffs Inkognito*, Wiesbaden 1997, 121–134, hier 124.
- 44 Joseph von Eichendorff, *Werke in sechs Bänden*, hg. von Wolfgang Frühwald u.a., Frankfurt/Main 1993, Bd. 5, 287.
- 45 Ebd., 288. Eichendorffs Wiedergabe des Geschehens ist jedoch nicht korrekt, wie Bärbel Rudin bemerkt: Dargestellt war nicht der Ätna, sondern der Vesuv und nicht die Domkirche zu Mantua, sondern der Mailänder Dom, vgl. Rudin, »Abends im Theater«, 124.
- 46 Carl Haller von Hallerstein attestierte dem damals 27-jährigen Schinkel in der *Spenerschen Zeitung* einen »ausgesuchten Geschmack« und nannte ihn einen »geübten Kenner der Perspektive«, der mit »vorzüglichem Talent zur Landschaftsmalerei« ausgestattet und dessen Scharfsinn nur zu bewundern sei. Weiter heißt es: »Der Künstler hat wirklich hier ein Meisterstück hervorgebracht.« (Carl Haller von Hallerstein, *Über das Panorama von Palermo*, in: *Spenersche Zeitung*, Berlin, 27. Oktober 1808; zitiert nach Mario Alexander Zadow, *Karl Friedrich Schinkel: Leben und Werk*, 3. Aufl., Fellbach 2003, 53).
- 47 *Bettine und Arnim. Briefe der Freundschaft und Liebe*, Bd. 2: 1808–1811, hg. von Otto Betz und Veronika Straub, Frankfurt/Main 1987, 164.
- 48 *Goethe und die Romantik. Briefe mit Erläuterungen*, 2 Bde., hg. von Carl Schüddekopf und Oskar Walzel, Weimar 1899, Bd. 2, 139 (Brief vom 18. April 1809).
- 49 Vgl. dazu Oettermann, *Das Panorama*, 158.
- 50 *Bettine und Arnim. Briefe der Freundschaft und Liebe*, Bd. 2, 164.
- 51 Ernst August Hagen, *Geschichte des Theaters in Preußen, vornämlich der Bühnen in Königsberg und Danzig etc.*, Königsberg 1854, 688.
- 52 Johann Adam Breysig, zitiert nach Hagen, *Geschichte des Theaters in Preußen*, 688.
- 53 Vgl. Ingeborg Krengel-Strudthoff und Bärbel Rudin (Hg.), *In blauer Ferne. Von der Kulissenbühne zum Königsberger panoramischen Theater. Schriften zur Bühnenreform von Johann Adam Breysig (1766-1831)*, Wiesbaden 1993, 16.
- 54 Achim von Arnim, *Sämtliche Romane und Erzählungen*, hg. von Walther Migge, 3 Bde., München 1962–65, hier Bd. 2, 431f.
- 55 Ebd., 432.
- 56 Ebd.
- 57 Achim von Arnim, *Sämtliche Romane und Erzählungen*, hier Bd. 1, 1068, Anm. 240.
- 58 Das Panorama wurde am 25. Januar 1831 in Paris eröffnet. Die Cholera-Epidemie von 1832 minderte die Einnahmen und beschleunigte die Schließung Ende September. Poe wird durch einen der vielen Medienberichte von diesem Panorama erfahren haben.
- 59 Ludwig Börne, der dieses Panorama besuchte, gibt in seinen Briefen aus Paris eine eindrucksvolle Beschreibung, vgl. Ludwig Börne, *Sämtliche Schriften in 5 Bänden*, hg. von Inge und Peter Rippmann, Düsseldorf 1964, Bd. 3, 192–195 (Sechsendreißigster Brief vom 21.02.1831).

Lena Kugler

Die Tiefenzeit von Dingen und Menschen

(Falsche) Fossilien und die »Bergwerke zu Falun«

In seiner *Ordnung der Dinge* postuliert Michel Foucault bekanntermaßen die Vorgängigkeit der Geschichte der Dinge vor derjenigen des Menschen: Der Mensch, der am Anfang des 19. Jahrhunderts erscheint, hat ihm zufolge keine »eigene« Geschichte mehr, er ist »enthistorisiert«, weil ihm die Zeit fortan »von woanders her als von ihm selbst [kommt]«. ¹ Als Subjekt der Geschichte bildet er sich allein »in der Überlagerung der Geschichte der Lebewesen, Dinge und Wörter« und insofern er selbst als lebendes, arbeitendes und sprechendes Wesen erscheint. ²

Zum Herzstück seiner Analyse der neu aufkommenden Geschichte der Dinge hat Foucault das Fossil gemacht und dargelegt, wie das zweidimensionale, über Ähnlichkeiten verbundene Wissenstableau der Naturgeschichte aufbrach, als das Fossil bei George Cuvier zum Wissensobjekt der Tiefendimension des Lebens und seiner Funktionen wurde. Während Foucault hier weniger auf geologische als vielmehr auf biologische bzw. generell auf wissenschaftsgeschichtliche Raum- und Zeitdimensionen abhebt, möchte ich im Folgenden zum einen nachzeichnen, wie das Fossil um 1800 zum Lot der sogenannten Tiefenzeit ³ wurde und welche Her- und Darstellungsweisen von Zeit sich in und mit ihm ergaben. Zum anderen möchte ich aufzeigen, wie gerade im Narrativ des Fossils als Wissens-, aber eben auch als *Nichtwissensobjekt* der Zeit die Frage kulminierte, welche Tiefen- bzw. Oberflächendimension dem Mensch und seiner Darstellung noch eigen sein kann. Als Leerstelle im Archiv der Fossilienfunde kam ihm nämlich die Zeit nicht nur »von woanders her als von ihm selbst«. In der Überlagerung mit der Geschichte der Dinge, Lebewesen und Wörter erreichte sie ihn vielmehr gar nicht mehr. Um diese gerade literarisch ausgeloteten Abgründe der Tiefenzeit wird es mir in der Auseinandersetzung mit E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Die Bergwerke zu Falun* (1819) ⁴ gehen. Wie ich darlegen möchte, romantisiert Hoffmann gerade im Zeichen des Fossils die Geschichte des Menschen konsequent zu Ende.

Die Tiefenzeit der Fossilien. – Wie Martin Rudwick in seiner Studie *The Meaning of Fossils* hervorhob, bezeichnete der Begriff des Fossils ursprünglich *jedwedes* ausgegrabene Objekt und erhielt erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts die allgemeingebrauchliche Bedeutung eines Zeugnisses vergangenen Lebens aus erdgeschichtlichen Zeiten. ⁵ Auch wenn dieser Bedeutungswandel in Deutschland erst sehr spät zu

verzeichnen ist – in der Tradition Abraham Gottlob Werners (1749–1817) wurde der Begriff des Fossils noch über seinen Tod hinaus vor allem auf mineralogische Funde bezogen und damit auf die Rohstoffe, denen das Hauptinteresse des deutschen Bergbaus galt –,⁶ ist festzuhalten, dass sich schon in der Begriffsgeschichte des Fossils sein Einsatz als Hauptakteur der von Stephen J. Gould ausgemachten »geologischen Kränkung der Menschheit«⁷ zumindest grob datieren lässt. Denn die Vorstellung von Zeit gewann allererst mit dem Fossil als Spur und Beleg längst vergangenen pflanzlichen und animalischen Lebens an räumlicher, nämlich an und in Erdschichten ablesbarer Tiefe.

In seiner weitgehend unbeachteten und schließlich Herders *Abhandlung zum Ursprung der Sprachen* unterlegenen Einsendung an die Akademie der Wissenschaften zu Berlin hatte bereits 1770 der Arzt und Naturforscher Georg Füchsel in seinem *Entwurf zu der ältesten Erd- und Menschengeschichte, nebst einem Versuch, den Ursprung der Sprache zu finden*⁸ versucht, das Alter bestimmter Gesteinsschichten auch anhand der in ihnen befindlichen Fossilien zu bestimmen. Und hundert Jahre zuvor hatte der Mediziner und Geologe Nicolaus Steno mit der Idee des Sedimentgesteins den Prozess der Fossilierung organischen Materials mit der Entstehung verschiedener Erdschichten in Verbindung gebracht. Doch erst um 1800 begann das Fossil als Relikt organischen Lebens zum Lot der sogenannten Tiefenzeit zu werden, was in der Etablierung der Biostratigraphie münden sollte, deren Merkmal und Messeinheit 1837 von Leopold von Buch auf den Begriff der »Leitmuschel«, bzw. des Leitfossils gebracht wurde.⁹ Festzuhalten ist, dass die Erdtiefe erst mit der Biostratigraphie eine bisher unvorstellbar lange Geschichte voneinander *unterscheidbarer* Zeitschichten gewann, ein in doppelter Hinsicht zeitlicher Neueinsatz in der Wissenschaft der Erde, den Georges Cuvier in aller Unbescheidenheit hervorhob, als er sich 1812 mit Blick auf die vor ihm praktizierte Wissenschaft fragte: »Warum sahe man nicht ein, dass die Erd-Theorie den fossilen Leben-Wesen allein ihren Ursprung verdanket, dass man ohne sie wohl niemals an aufeinander folgende Epochen, an eine Folge verschiedenartiger Bildungen bei der Entstehung der Erdkugel hätte denken können? Wirklich geben sie uns allein die Gewissheit, dass die Erde nicht immer dieselbe Hülle hatte, und zwar durch die sichere Schlussfolge, dass sie auf der Oberfläche gelebt haben, ehe sie in ihrem jetzigen Vorkommen, in der Tiefe vergraben worden sind.«¹⁰

Statt wie die Lithostratigraphie Gesteinseinheiten anhand der chemischen oder physikalischen Zusammensetzung zu klassifizieren, löste die Biostratigraphie mit dem Merkmal des Fossils auf der einen Seite die räumliche »Oberflächen-/Einheit eines Gebietes in – zumindest dem Prinzip nach – klar definierte Zeitbrüche der Abfolge auf und rückte auf der anderen Seite weit entfernte Raumeinheiten und physikalisch unterschiedliche Gesteine in die gleiche Entstehungszeit. Das der Biostratigraphie zugrundeliegende Prinzip der Fossilienabfolge – verschiedene Gesteinsschichten führen unterschiedliche bzw. unterscheidbare Fossilienbestände – wurde dabei nahezu

zeitgleich, unabhängig voneinander und unter völlig verschiedenen Voraussetzungen von Georg Cuvier, Professor für vergleichende Anatomie am Pariser Nationalmuseum für Naturgeschichte und Foucaults Gewährsmann für die neue Tiefendimension des Lebens, und William Smith, einem begeisterten Geologie-Autodidakten und Kanalbauingenieur aus Südengland, formuliert. Auf diese unterschiedlichen Entstehungszusammenhänge hebe ich nun nicht deshalb ab, um einen wissenschaftlichen Underdog gegenüber einem international renommierten Professor zu nobilitieren, sondern weil sich in dieser Differenz nicht nur unterschiedliche Interessen und institutionen- bzw. technikgeschichtliche Bedingungen verdeutlichen, sondern auch unterschiedliche darstellungsästhetische Entbergungsszenarien modernen Tiefenzeitwissens.

Cuviers Zugriff auf erdgeschichtliche Fragen speiste sich gänzlich aus der von ihm mitbegründeten *vergleichenden* Anatomie, so dass einer seiner Studenten über seine 1805 als Geologie-Vorlesung angekündigte Veranstaltung notierte, der Titel »Vergleichende Anatomie, angewandt auf die Geologie« hätte weitaus besser gepasst.¹¹ Wie er nicht müde wurde zu betonen, versprach sich aber Cuvier besonders von der Untersuchung fossiler Wirbeltiere die gewünschten Auskünfte über die in Frage stehenden erdgeschichtlichen Prozesse, die er als Abfolge unterschiedlicher, regionaler »Katastrophen« fasste, auf die ich hier nicht weiter eingehen werde. Im Zuge der mit Alexandre Brongniart erfolgten Erstellung einer geognostischen Karte der Pariser Gegend beschäftigte er sich zwar auch mit Muscheln, insbesondere mit der Abfolge mariner und Süßwasserexemplare,¹² geradezu legendär wurde allerdings sein Zugriff auf die in der Regel immer nur unvollständig erhaltenen Knochen von Wirbeltieren. Mit Hilfe des von ihm selbst formulierten Gesetzes der Vergleichenden Anatomie war er in der Lage, anhand weniger Knochen, bisweilen war es nur ein einzelnes Knochenfragment, fehlende Teile und damit den Aufbau des ganzen Tieres zu rekonstruieren. Zum Gesetz der Vergleichenden Anatomie erklärte er folgende Grundannahme: »Jedes Lebe-Wesen bildet ein Ganzes, ein einziges und geschlossenes System, in welchem alle Teile gegenseitig einander entsprechen und zu derselben endlichen Aktion durch wechselseitige Gegenwirkungen beitragen. Keiner dieser Theile kann sich verändern, ohne dass die übrigen auch verändert werden, und folglich bezeichnen und giebt jeder Theil einzeln genommen alle übrigen.«¹³

1804 bestimmte Cuvier so lediglich aufgrund der Untersuchung des Schädels ein im Pariser Becken gefundenes Fossil als Beutelratte und sagte voraus, dass man bei der weiteren Freilegung der Knochen auf die zwei den Beuteltieren eigenen Beutelknochen stoßen müsste. Vor einem großen Publikum aus Studenten und Fachkollegen und in einer aufsehenerregenden Selbstinszenierung der neuen, den Tiefendimensionen des Lebens gewidmeten Wissenschaft wurden diese Beutelknochen schließlich tatsächlich gefunden. Gerade an diesem Beispiel lässt sich das von Foucault beschriebene Aufbrechen des zweidimensionalen naturgeschichtlichen

Wissenstableaus besonders gut veranschaulichen. In räumlicher Hinsicht stellte dieser Fund nämlich insofern eine Sensation dar, als mit der Beutelratte ein Fossil gefunden war, dessen lebende Verwandtschaft allein in Australien bzw. Südamerika bekannt war. Noch größer war aber die Verschiebung in eine *zeitliche* Tiefe hinein, denn in der Auseinandersetzung mit der Beutelratte gab Cuvier das Alter des Pariser Beckens mit »tausenden Jahrhunderten von Jahren« an und betonte gleichzeitig, dass es zu den allerjüngsten Erdformationen gehörte. Dass die hier implizit gegebene Zeitskala für die *ganze* Erdgeschichte folglich schier unvorstellbar groß sein musste, betonte bereits Martin Rudwick.¹⁴ Wenn man so will, tat sich 1804 im Beutel eines französischstämmigen Opossums nichts anderes als der Abgrund der Zeit auf.

Schließlich zeigt sich hier aber auch eine spezifische Tiefendimension der *Darstellung* – und zwar nicht nur, weil Cuviers in die vorzeitige Vergangenheit weisende Voraussage schon grammatikalisch kaum fassbar ist oder weil ihre Bestätigung öffentlich inszeniert wurde und damit gewissermaßen in gesellschaftlicher Tiefe erfolgte, sondern vor allem deshalb, weil Cuvier auf einer ganz materiellen Ebene gleichzeitig auf das Innere der Erde, die aus ihr geborgenen knöchernen Überreste und den lebenden Organismus zugriff. Der Rekonstruktion der Skelette lag dabei zwar gerade das Wissen des Inneren zugrunde, in der Darstellung jedoch blieb dieses Innere weitestgehend abwesend. Was entstand, war ein von Knochen aufgespannter Hohlraum, eine Dreidimensionalität, die nicht mehr in der Opposition von Oberfläche und Tiefe aufging. Denn als Gerüst eines in der Darstellung leer bleibenden Innenraums gehören die Knochen weder allein der Oberfläche noch der Tiefe an und sind in ihrer nach außen gewandten Sichtbarkeit immer auch Elemente des gewussten, unsichtbaren Innern. Skelette wurden freilich schon zuvor skizziert und aufgestellt, dass sie allerdings in dieser Weise und nahezu aus dem Nichts rekonstruiert werden konnten – und zwar als Effekte und nach den Gesetzmäßigkeiten eines abwesenden Inneren – war neu und aufsehenerregend. Betontermaßen ging es Cuvier nicht in erster Linie um die tatsächliche Konstruktion und Zurschaustellung der verschiedenen Skelette. Sein Gesetz der Korrelation der Organe lag aber künftig den im 19. Jahrhundert immer populärer werdenden Ausstellungen von fossilen Wirbeltier-Skeletten zugrunde. Ergänzt wurde es freilich durch wechselnde statische und ausstellungstechnische Gesichtspunkte, nach denen all die Mammuts und Rieseneidechsen, die großen und noch größeren Dinosaurierskelette montiert wurden, um sie als Vergegenwärtigungen eines längst vergangenen Lebens gefährlich-faszinierenden Ausmaßes einem staunenden Publikum immer wieder aufs Neue – und zwar plastisch – vor Augen zu führen.¹⁵

William Smith und die Tiefeneffekte der Oberfläche. – Um eine völlig andere Sichtbarkeit der Tiefe und der Oberfläche ging es dagegen dem englischen Ingenieur William Smith, als er zwischen 1793 und 1815 nahezu im Alleingang die erste geologische Karte Englands nach dem Prinzip der von ihm entdeckten Fossilien-

abfolge erstellte. Und während Cuviers Zugriff auf Fossilien hauptsächlich einer auf *einzelne* Wirbeltiere war, beschäftigte sich Smith mit *Fossilvergesellschaftungen*, und zwar solchen, die eine Rekonstruktion der äußeren Form erst gar nicht bedurften und zumindest für Smith die Frage nach der Funktion ihrer Organe nicht im mindesten aufwarfen: Denn Smiths Wissensobjekte waren fossile Muscheln, die er bei den von ihm betreuten Kanalbauten gleich zu Hauf fand. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts durchzogen immer mehr dieser Kanäle das britische Königreich und immer weitere Projekte wurden bewilligt und in Angriff angenommen: Im Zuge der Industriellen Revolution war England verstärkt auf Energieträger und das hieß: auf den Abbau von Kohle angewiesen, wobei sich der Kohlepreis selbst zum größten Teil nicht aus den Kosten des Abbaus, sondern den Frachtkosten zusammensetzte. Eben hier sollten die Kanäle Abhilfe schaffen.¹⁶ Hervorzuheben ist, dass Smiths Beitrag zur Biostratigraphie nicht nur im Kontext der Rohstoffförderung und ihres marktgerechten Transportes entstand, sondern dass auch ihr Ergebnis, die Karte, hauptsächlich wirtschaftliche Bedeutung hatte – wenn auch nicht unbedingt für ihn selbst: Als er 1815 den letzten Teil seiner Karte auf den Markt bringen konnte, existierten schon zahlreiche besser vertriebene »Raubkopien« seiner zuvor erstellten Karten, sein Besitz war verpfändet und er selbst stand vor dem Ruin. Dabei hatte Smiths 1795 gemachte Entdeckung, dass »each stratum contains organized fossils peculiar to itself«,¹⁷ zuerst einmal immense baupraktische Bedeutung. Denn mit der Identifizierung der jeweiligen Bodenschichten konnte er allfällige Probleme, die sich beim Kanalbau immer wieder ergaben, umgehen und beispielsweise die Frage, wo mit Blick auf die Tragfähigkeit des Bodens am besten eine Brücke zu errichten sei, sicher beantworten.¹⁸ Smiths Fähigkeit, die Bodenbeschaffenheit vorauszusagen, sprach sich allerdings auch erstaunlich schnell unter den Landbesitzern herum, wobei es denen weniger um Fragen der Tragfähigkeit als vielmehr darum ging, ob und auf welchen Bodenschätzen sie saßen. Der Hofmarschall des Marquis von Bath bezeichnete Smiths Methode der Bodenbestimmung folgerichtig als »the only way to know the true value of land«.¹⁹

Um Fragen der Erdgeschichte ging es Smith bei der Erstellung seiner Karten also weniger, und so findet sich auch der von Foucault beschriebene Bruch des zweidimensionalen Wissenstableaus der Naturgeschichte bei Smith eben nicht. Wenn er sich mit der »Locality of Plants, Birds, Insects &c.« beschäftigte und damit, wie sie »arises of the nature of strata«, bezog er sich wiederholt auf das Wunder der lückenlos verbundenen »chain of natural things«.²⁰ Statt mit der Naturgeschichte zu brechen, behandelte er Fossilien als »natural things«, die eine natürliche Ordnung offenbarten und damit nicht mehr als bloße »Spiele der Natur« gelten konnten, wofür man sie lange gehalten hatte. Vor allem aber ging es ihm darum, Fossilien nicht mehr als »Spielzeug« anzusehen – womit es der Mensch ist, der von seinem unernten Treiben endlich Abstand zu nehmen hat und aufhören soll, sich gemeinsam mit seinen »playfellows« an der Schönheit der Fossilien um ihrer selbst willen

wie an einer »child's rattle or a hobby horse«²¹ nutzlos zu erfreuen. Keine ästhetisch grundierten Spielerfahrungen und -freuden, sondern Rohstoffe und damit der Wert des Landes sollten sich nach Smith mit den Fossilien erschließen.

Eine ganz eigene, neue Darstellungsästhetik der erdgeschichtlichen Tiefe brachte Smith mit seiner geologischen Karte dabei allerdings selbst hervor. Denn Smith markierte auf dieser Karte die mit der Fossilienabfolge ermittelten Schichten unterschiedlicher Entstehungszeiten nicht mehr mit Grenzlinien, Zahlen oder Buchstaben. Und er bildete sie auch nicht, wie Cuvier und Brongniart es auf ihrer 1811 entstandenen Karte des Pariser Gebiets getan hatten, in diskreten Einzelfarben ab. Vielmehr stellte er sie in aufwendigen Handcolorierungen als Farbverläufe unterschiedlicher Intensität dar. In den Worten David Oldroyds: »Jeder Gesteinsart wurde eine charakteristische Farbe zugeordnet [...], die zur Basis der stratigraphischen Einheit immer dunkler wurde, so dass sie sich deutlich von der nächsten tieferen Schicht abhob.«²² Im Farbverlauf unterschiedlicher Intensität wurde damit das mit den Fossilien gewonnene Wissen in seiner Darstellung gleichzeitig zum abstrakten Oberflächenphänomen einer zweidimensionalen Karte und zum Tiefeneffekt einer scheinbar unmittelbaren Anschauung des erdgeschichtlichen Raums.

Der zeitliche »Richtungssinn« romantischer Tiefen. – Wie Inka Mülder-Bach aufgezeigt hat, wurde das wechselseitige Wirkungsverhältnis von (vermeintlicher) »Oberfläche« und »Tiefe« zur wesentlichen Grundlage romantischen Be- und Erschreibens von Welt. Und zwar gerade dadurch, dass die romantische Tiefe an keinen »Richtungssinn« mehr gebunden ist: »Sie kann von dem Pfeil, der nach unten zeigt, gelöst und sowohl nach oben gekehrt werden wie ganz aus der Vertikalen heraustreten.«²³

Schon in Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* zeigen sich die Irritations- und Imaginationsmöglichkeiten dieses ungebundenen »Richtungssinns« romantischer Tiefen gerade angesichts der »thierischen Reste«, die sich der Gesellschaft um den alten Bergmann bereits am Eingang der zu erkundenden Höhle darbieten: Während sich der alte Bergmann über »diese Überbleibsel einer uralten Zeit« freut, schrecken die Bauern vor der »Menge von Knochen und Zähnen« – teils im Zustand der Verwesung, teils aus den Wänden ragend und »steinartig geworden« – zurück, da sie sie eben *nicht* als Relikte einer längst vergangenen Zeit begreifen.²⁴ Und auch Heinrich wird bei ihrem Anblick »schauerlich und wunderbar zu Muthe«, so dass er sich fragt: »[...] wäre es möglich, daß unter unseren Füßen eine eigene Welt in einem ungeheuren Leben sich bewegte? Daß unerhörte Geburten in den Vesten der Erde ihr Wesen trieben, die das innere Feuer des dunklen Schooßes zu riesenmäßigen und geistesgewaltigen Gestalten auftriebe? Könnten dereinst diese schauerlichen Fremden, von der eindringenden Kälte hervorgetrieben, unter uns erscheinen, während vielleicht zur gleichen Zeit himmlische Gäste, lebendige, redende Kräfte der Gestirne über unsern Häuptern sichtbar würden? Sind diese Knochen Überreste ihrer Wanderungen nach der Oberfläche, oder Zeichen einer Flucht in die Tiefe?«²⁵

Nicht nur in räumlicher, auch in zeitlicher Hinsicht verliert hier die Tiefe ihren »Richtungssinn«: Während die Bauern die Knochen als »Spuren [sowohl räumlich als auch zeitlich] naher Raubthiere«²⁶ ansehen und der Bergmann sie als Zeichen der Urgeschichte liest, entziffert Heinrich darüber hinaus ihre zukünftige Bedeutungsmöglichkeit: Wenn er sie gleichzeitig als Überreste »einstiger« »unerhörter Geburten« und als (Vor-)Zeichen »dereinstiger« Szenarien versteht, wird er ihrer nicht mehr zeitgebundenen Bedeutung gewärtig, indem er sie imaginär vergegenwärtigt.

Der Mensch als Leerstelle im Archiv der Fossilien. – Mit Blick auf Fossilien als prekäre »Zeitzeichen« der Tiefe ist festzuhalten, dass sich der Abgrund der Zeit für den Menschen nicht nur deshalb auftat, weil ihr Ausmaß mit den nun angesetzten vielen Millionen Jahren – im Gegensatz zu den 6000, die beispielsweise James Usher der Schöpfungsgeschichte beigemessen hatte²⁷ – unvorstellbare Dimensionen gewann, sondern auch, weil die mit dem Fossil vermessene Zeit zu einer *relativen* Größe wurde, die den Menschen gleichwohl exkludierte und die Verbindung zu ihm radikal kappte. Im neuerrichteten Archiv der Fossilienbelege fehlte nämlich vom Menschen jedwede Spur: Um 1800 bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts gab es schlichtweg keine menschlichen Knochenfunde, die gemeinhin als fossil anerkannt waren, womit dem Menschen selbst eben das vorenthalten wurde, was die mit dem Fossil entdeckte Tiefenzeit doch versprach: ein erdgeschichtlich messbares Alter.

Dabei fand man um 1800 nicht nur keine als fossil geltenden menschlichen Knochen, sondern machte sich auch daran, die zuvor als menschlich klassifizierten Funde als Irrtümer zu widerlegen. Ein berühmtes Beispiel hierfür ist das gewissermaßen zur süddeutschen Regionalgeschichte gehörende Skelett, das zu Beginn des 18. Jahrhunderts in Öhningen geborgen worden war. 1726 hatte der Züricher Arzt und Naturforscher Johann Scheuchzer – und zwar gerade als glühender Verfechter der Vorstellung von der organischen Herkunft der Fossilien – dieses Skelett als »homo diluvii testis« bzw. als »betrübles Beingerüst eines in der Sintflut ertrunkenen armen Sünders« beschrieben.²⁸ Ein Befund, den allerdings schon sein Schüler Johannes Gessner 1758 anzweifelte, der in den Knochen einen Wels zu erkennen meinte. Lediglich anhand von Illustrationen dieser umstrittenen Gebeine identifizierte sie Cuvier 1809 als Überreste eines Riesensalamanders²⁹ und kam 1812 auf sie zurück, um darzulegen: »L'homme fossile n'existe pas.« Unter dieser verdiktischen Kapitelüberschrift seines berühmten, in viele Sprachen übersetzten *Discours* führte er aus: »Ich sage, dass man noch niemals Menschenknochen unter den fossilen organischen Resten gefunden habe. Es ist dies aber im engeren Sinne nur auf die wahrhaft fossilen Körper zu beziehen, denn in Torfmooren, in den Aufschwemmungen und an den Grabstätten kann man wohl Menschen- und Pferdeknöchen [...] ausgraben, aber in denjenigen Lagern, welche die alten Rassen umschließen, hat man niemals das Mindeste von Menschengebeinen entdeckt. [...] Alle anderwärts gefundenen und für Menschenknochen ausgegebene Stücke haben

sich bei der, entweder an den natürlichen Exemplaren oder nach Abbildungen, angestellten Untersuchung als Knochen von irgend einem Thiere erkennen lassen.«³⁰

Allerdings wurden durchaus immer wieder Stimmen laut, die das Gegenteil behaupteten. In seiner *Petrefactenkunde* führte beispielsweise der Geologe Ernst Friedrich von Schlotheim 1820 verschiedene fossile Menschenfunde in Deutschland an,³¹ doch die Grundhaltung in der Frage, ob es fossile Menschenfunde gab, war eindeutig ablehnend und einer der wenigen Punkte, in denen sich die Vertreter der unterschiedlichen geologischen Theoriediskurse um 1800 einig waren. So datierte William Buckland, der Entdecker des nach heutiger Sicht ersten tatsächlichen Fundes eines fossilen menschlichen Skeletts, seine 1823 in Wales geborgene sogenannte *Red Lady of Paviland* im Kontext seiner Diluvialtheorie in die römische Ära,³² und der Aktualist Charles Lyell betonte als scharfer Gegner der Vorstellung einer fortschreitenden Entwicklung des organischen Lebens 1830 im ersten Band seiner *Principles of Geology*: »We need not dwell on the proofs of the low antiquity of our species for it is not controverted by any geologist [...]«.³³ Erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts häuften sich die Indizienbelege für die zuvor geleugnete »Antiquity of Man«, der unter anderem Lyell in seinem gleichnamigen Werk von 1862 nachgehen sollte.³⁴

Die »Bergwerke zu Falun«: (falsche) Fossilien und die Tiefenzeit des Menschen. – Diese Leerstelle wurde allerdings um 1800 nicht nur aufwendig eingehegt, sondern gerade in literarischen Ausbuchstabierungen fiktional auch gefüllt. So führt im bereits angeführten fünften Kapitel des *Heinrich von Ofterdingen* der Einsiedler beim Anblick der »seltsamen alten Knochen« aus: »Vielleicht, daß auch die Pflanzen- und Thierwelt, ja die damaligen Menschen selbst, wenn es auf einzelnen Eylanden im Ozean welche gab, eine andere, festere und rauhere Bauart hatten, – wenigstens dürfte man die alten Sagen von einem Riesenvolke dann keiner Erdichtung zeihen.«³⁵

Die Faszination, die trotz der wissenschaftlichen Einhegung dieser Leerstelle gleichwohl und erst recht von menschlichen Versteinerungen ausging, selbst dann, wenn man sie gemeinhin als *falsche* Fossilien verstand, lässt sich darüber hinaus gerade in den verschiedenen literarischen Bearbeitungen der Ereignisse in Falun ablesen.

Es war Gotthilf Heinrich Schubert, der in seinen 1808 veröffentlichten *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften* das erste Mal einem deutschen Publikum die Geschichte des Bergmannes nahebrachte, der Ende des 17. Jahrhunderts unter Tage verunglückte und erst Jahrzehnte später und allein von seiner ehemaligen Braut wiedererkannt in versteinertem Zustand geborgen wurde.³⁶ Im folgenden Jahr druckte die Zeitschrift *Jason* Schuberts kurzen Bericht erneut ab und erklärte ihn zur wohl folgenreichsten deutschen »Dichteraufgabe«:³⁷ Neben Johann Peter Hebel (1811) und E.T.A. Hoffmann (1819) setzten sich bis Ende des 19. Jahrhunderts 15 weitere Autoren mit dem Stoff auseinander, unter anderem Achim von Arnim

(1810), Friedrich Rückert (1809–1812), Friedrich Hebbel (1828) und Hugo von Hofmannsthal (1899).³⁸

Allerdings blieb bisher weitgehend unbeachtet,³⁹ dass Schubert seinen Bericht über die Vorkommnisse in Falun gerade in den Kontext der organischen Fossilienbelege beziehungsweise ihrer Leerstelle bettete: Die Geschichte des versteinerten Bergmanns gibt er in seiner »Achtel[n] Vorlesung. Die organische Welt« wieder. Zunächst geht es ihm hier um die Übergänge zwischen anorganischer und organischer Materie, dann um die »Urwelt« mit ihren »Denkmälern einer früheren Thierwelt.«⁴⁰ Auch für Schubert stellt sich die Frage, ob der Mensch in der mit den Fossilien entdeckten erdgeschichtlichen Vorzeit »schon auf der Erde vorhanden war, und ob auch seine Geschichte schon in die 3te Weltperiode (die Flözzeit) hinaufreicht.«⁴¹ »Gewiß« scheint ihm jedenfalls, »daß man bisher unter den vielen Überresten größerer Landthiere noch keine gefunden, welche Menschen zugeschrieben werden könnten [...]«⁴²

Doch während Cuvier diese Leerstelle selbst als gewissermaßen positiven wissenschaftlichen Befund betrachtet (der gleichwohl mit der nötigen Vorsicht und der prinzipiellen Offenheit für zukünftige Funde behandelt werden müsse),⁴³ stellt Schubert zwar nicht die Bedeutung der Fossilienbelege an sich, doch ihre direkte Beweiskraft für die *menschliche* Geschichte infrage: Zum einen verortet er das wahrscheinliche »Geburtsland des Menschen« in »Asien, wohin unsre Forschungen bisher doch nur wenig vorgedrungen sind.«⁴⁴ Dass man bislang in Europa, noch keine menschlichen fossilen Überreste gefunden habe, müsse darum nicht heißen, dass es sie überhaupt gar nicht gebe. Zum anderen aber stattet er den Menschen gerade im Zustand seines Todes mit einer zeitlichen *differentia specifica* aus: Wegen des postulierten »größeren Phosphorgehalts« seiner Knochen attestiert er ihm eine schnellere »Zerstörbarkeit« und »Verwesung«⁴⁵ und weist seinen Überresten eine Sonderstellung im Übergang vom Leben zum Tod, aber auch von organischer zu anorganischer Materie zu: Mit Blick auf den Menschen und seine Überreste behauptet er, »die Natur scheint durch den größeren Phosphorgehalt seines Körpers, für ihren Liebling, den Menschen, die Zeit der letzten Verwandlung verkürzt zu haben.«⁴⁶ Bemerkenswert ist, dass in dieser Logik das Fehlen des Menschen in der Reihe der Fossilienfunde nicht zum Gegenbeweis, sondern zur Gründungsfigur seiner Geschichte wird. Indem Schubert das schon von Luther vertretene Konzept einer in göttlicher Gnade beschleunigten Endzeit (in Anlehnung an Matthäus 24, Vers 22) ins Organische wendet,⁴⁷ löscht die als Gnadenakt verstandene naturgegebene schnellere Zerstörbarkeit seiner Körperlichkeit den Menschen gerade nicht aus der Tiefe der Zeitlichkeit selbst, lediglich aus ihrem natürlichen Archiv: Der Mensch wird zur Lücke und zum fehlenden Zeichen eines nur romantisierend (re-)konstruier- und lesbaren Buchs der Natur und ihrer vielfältigen Übergänge.

Folgerichtig kann es menschliche Fossilienfunde *überhaupt* gar nicht geben, weder in Asien, wie Schubert zunächst in Aussicht gestellt hatte, noch in der Zukunft. Selbst die Funde scheinbar versteinertes Menschen sieht Schubert nicht als Widerlegung,

sondern als Beweis seiner Verfallstheorie menschlicher Überreste an und führt als Beleg die Geschichte des Bergmanns aus Falun an, die er folgendermaßen anheben lässt: »Auf gleiche Weise zerfiel auch jener merkwürdige Leichnam, von welchem Hülpher, Cronstedt und die schwedischen gelehrten Tagebücher erzählen, in eine Art von Asche, nachdem man ihn, dem Anscheine nach in festen Stein verwandelt, unter einem Glasschrank vergeblich vor dem Zutritt der Luft gesichert hatte.«⁴⁸

Dem für Schubert ist der Mensch als Relikt und natürliches Zeitzeichen schlichtweg nicht zu bergen. Sobald sie an die Oberfläche gelangt und damit dem Blick und Zugriff überhaupt erst zugänglich wird, zerfällt die eben nur scheinbar und lediglich vorübergehend versteinerte Leiche umso schneller. Dass diese Leiche im *Dagbok* seines Gewährsmannes Abraham Hülpher immerhin »dreißig Jahre außerhalb der Erde«⁴⁹ verbrachte, bevor sie zu zerfallen begann, erwähnt Schubert, nebenbei bemerkt, nicht, vielmehr führt er sie als Beispiel dafür an, dass menschliche, vorübergehend versteinerte Gebeine »schon nach wenigen Tagen an der Luft zerfließen.«⁵⁰ Festzuhalten ist jedenfalls, dass in Schuberts Argumentation der versteinerte Bergmann zu Falun passagere *Fehlform* und nicht Modell einer Verbindung von natürlicher und menschlicher Zeit- und Geschichtlichkeit ist.

Eben die Frage nach der Zeit- und Geschichtlichkeit des Menschen wurde aber in den verschiedenen literarischen Bearbeitungen dieses Stoffes auf sehr unterschiedliche Weise gestellt und beantwortet. In Hebels unnachahmlicher Erzählung *Unverhofftes Wiedersehen* (1811), die das Vergehen der äußeren und inneren Zeit auf knappster Form verdichtet, ist bezeichnender Weise nicht die Rede davon, dass der Leichnam des Bergmannes nur *scheinbar* versteinert ist, und bis auf eine Ausnahme zerfällt er auch in keiner der vielen anderen literarischen Bearbeitungen vor den Augen der Zuschauer (und Leser) zu Staub. Diese Ausnahme⁵¹ ist E.T.A. Hoffmanns 1819 erstmals in den *Serapionsbrüdern* publizierte Erzählung *Die Bergwerke zu Falun*,⁵² und nicht nur hier zeigt sich Hoffmanns eigene Poetik, Geschichte(n) im transformierenden Rückgriff auf »reale« Daten und Fakten »serapiontisch« zu erzählen. So sind die *Bergwerke zu Falun* die im Zeichen der Fossilien konsequent zu Ende romantisierte Geschichte der Dinge und Menschen, indem sie sich in bislang nicht genügend beachteter Weise gerade die »Hebelwirkung«⁵³ der Außenwelt und ihrer nicht zuletzt wissenschaftlichen Diskurse zunutze machen.

Deutlich wird dieses Prinzip nicht nur in Hoffmanns genauer Bezugnahme auf Schuberts Bericht, sondern auch in den Erweiterungen und Veränderungen, die seine Version des Stoffes vornimmt:

Zunächst ist festzuhalten, dass Hoffmann seinen Stichwortgeber Schubert in einem entscheidenden Punkt stillschweigend korrigiert, was meines Wissens bisher nur Christiane Kütchler Williams in ihrer instruktiven »chemische[n] Fußnote zu den Variationen des *Bergwerks zu Falun*« hervorgehoben hat:⁵⁴ Denn Schubert schreibt im Gegensatz zu seinen schwedischen Gewährsmännern von der »Eisengrube zu Falun« und nennt als Konservierungsmittel der Leiche »Eisenvitriol.«⁵⁵ Hoffmann dagegen,

der sich Hausmanns *Reise durch Skandinavien* (1811–1818)⁵⁶ und Arndts *Reise durch Schweden* (1806)⁵⁷ von seinem Leihbuchhändler besorgen ließ⁵⁸ und damit offensichtlich besser über die Lokalitäten informiert war, lässt seinen Protagonisten »Elis in der Bergfräse bei »Stora-Kopperberg« (großer Kupferberg) arbeiten« und »beschränkt sich auf die Bezeichnung Vitriolwasser.«⁵⁹ Das besagte Konservierungsmittel könne dabei tatsächlich nicht Eisen-, sondern nur Kupfervitriol gewesen sein, legt Küchler Williams dar und verfolgt die Geschichte der hier offensichtlichen »chemischen Irrungen und Wirrungen« bis in die amerikanische Germanistik der Jetztzeit, die in einem verhängnisvollen Übersetzungsfehler aus dem deutschen »Eisenvitriol« »hydrogen sulfate solution« bzw. »sulphuric acid« und damit nichts anderes als Schwefelsäure gemacht habe. Weit davon entfernt, Konservierungsmittel zu sein, hätte sich aber in ihr »nicht nur der Leichnam des Bergmanns in maximal zwei Stunden zersetzt, sondern auch das Bergwerk.«⁶⁰

Derart verhängnisvolle Begriffsungenauigkeiten sind zwar aus der deutschsprachigen Rezeptionsgeschichte der *Bergwerke zu Falun* nicht zu vermelden. Doch wenn Detlef Kremer in einer schönen Wendung die Archivierungsleistung des materiellen Schreibvorgangs und diejenige des Vitriolwassers in Beziehung zueinander setzt und ausführt: »Eisenvitriol war eines der wichtigsten Ingredienzien in Tinte«,⁶¹ fällt auch er unbemerkt auf Schuberts Version zurück. So elegant Kremers Pointe auch ist, dass Elis, selbst wenn er körperlich zu Staub zerfällt, »immerhin in Hoffmanns Erzählung archiviert ist«,⁶² so entgeht ihm doch dabei, dass eben das der Tinte zugesetzte Eisenvitriol für Tintenfraß verantwortlich ist und darum gerade *nicht* als zuverlässiger Konservierungsstoff des materiellen Schreibvorgangs gelten kann.

Hoffmanns stillschweigende Korrektur von Schuberts Bericht hält dagegen nicht nur präziser an den dokumentierten realen Ereignissen fest, sondern ruft gerade in der Beschränkung auf den Begriff Vitriol das berühmte, Basilius Valentinus zugeschriebene und auf die Gewinnung von Kupfervitriol anspielende alchemistische Akronym von *Vitriolum* auf: »*Visita interiora terrae, rectificando invenies occultum lapidem, veram medicinam*«. ⁶³ (Suche das Innere der Erde auf, indem du es läuterst, wirst du einen verborgenen Stein entdecken, die wahre Arznei.) Um die Bergung eines verborgenen Steins wird es auch in Hoffmanns Auf- und Heimsuchung des Erdinneren gehen: Am Morgen seiner Hochzeit geht Elis das letzte Mal unter Tage, um seiner Braut Ulla den »kirschrot funkeldelnl Almandin, auf den unsere Lebenstafeln eingegraben«, ⁶⁴ als Hochzeitsgeschenk aus der Tiefe zu holen. Doch so, wie sich schon mit dem deutschen Begriff Vitriol das Akronym um die letzten zwei Buchstaben bzw. Worte verkürzt, wird sich auch in Hoffmanns Erzählung dieser Stein nicht als Arznei oder Heilmittel erweisen. Denn geborgen wird schließlich kein Almandin, auf dem sich in der Chiffrensprache der Natur eine individualgeschichtliche »Lebenstafel« entziffern ließe, sondern der vermeintlich versteinerte Elis selbst, der als Fehlform steinerner Tiefenzeit eben kein entzifferbares natürliches Zeitzeichen ist und zu Staube zerfällt.

Auch in seiner zweiten Abänderung von Schuberts Vorlage zeigt sich, wie Hoffmann, und zwar *indem* er sich an der Realität und ihren Diskursen (wie Heine es fasste:) »festklammert«,⁶⁵ den Möglichkeitsraum des Steinernen phantastisch vertieft und verschiebt.

Denn Hoffmann versieht seinen Protagonisten Elis, dessen Vater bereits Seemann gewesen sein soll, mit einer maritimen Vorgeschichte, bevor er sich nach dem Tod seiner Mutter und dem entscheidenden Gespräch mit dem alten Bergmann aufmacht, um selbst unter Tage zu gehen. Der neben der Bergwelt immer wieder aufgerufene Raum des Meeres öffnet sich allerdings immer nur mittelbar, in zeitlicher und topographischer Verschiebung und Überblendung: Denn wenn die Erzählung damit einsetzt, dass Elis trübsinnig vor dem Gasthaus sitzt und die Freude der anderen Seeleute über ihre auch materiell erfolgreiche Heimkehr nicht teilen kann, hat er die See bereits hinter sich gelassen. Und wenn ihm in der darauffolgenden Nacht ist, »als schwämme er in einem schönen Schiff mit vollen Segeln auf dem spiegelblanken Meer«,⁶⁶ entpuppt sich die See in der Traum inversion als kristallenes Berginnere. Auch am nächsten Morgen, als Elis verwirrt und ruhelos zum Klippahafen rennt und in das Wasser schaut, fällt sein Blick eben nicht auf das Meer. Was sich vor seinen und damit auch vor den Augen des Lesers auftut, ist vielmehr erneut das »steinerne Gewölbe«.⁶⁷ Zu Gesicht bekommt der Leser die See erst in dem Augenblick, als Elis in Falun anlangt und mit Schaudern in die Öffnung der Pinge blickt. Denn hier kommt Elis der Fiebertraum in den Sinn, den ihm »vor langer Zeit der alte Steuermann seines Schiffs erzählt: »Dem war es [...] plötzlich gewesen, als seien die Wellen des Meeres verströmt und unter ihm habe sich der unermessliche Abgrund geöffnet, so daß er die scheußlichen Untiere der Tiefe erblickte, die sich zwischen Tausenden von seltsamen Muscheln, Korallenstauden, zwischen wunderlichem Gestein in häßlichen Verschlingungen hin und her wälzten, bis sie mit aufgesperrtem Rachen, zum Tode erstarrt, liegenblieben. Ein solches Gesicht, meinte der alte Seemann, bedeute den baldigen Tod in den Wellen, und wirklich stürzte er bald darauf unversehens von dem Verdeck in das Meer und war rettungslos verloren.«⁶⁸

Hartmut Böhme hat in seiner die Sozial- und Psychohistorie des Bergbaus verbindenden Lektüre herausgestellt, wie Elis nicht zuletzt einen »psychischen Schiffbruch« erleidet, und hat seine »Fragmentierungsängste«, mit denen er angesichts des verschlingenden, weiblich-bedrohlichen Abgrunds konfrontiert ist, mehr als überzeugend herausgearbeitet,⁶⁹ so dass hier auf diese Aspekte der Inversion von Meer und Steinmeer nicht eingegangen werden soll. Vielmehr möchte ich einen letztlich doch *sehr* offenkundigen Bezug zum Diskurs der Erdgeschichte unterstreichen. Denn der Blick, den gerade das letzte Zitat auf das Meer erlaubt, ist einer, der letztlich auf nichts anderes als auf Fossilien fällt: auf »Muscheln«, »Korallenstauden« und auf all die anderen explizit »zum Tode erstarrt[en]«, also versteinerten »Untiere der Tiefe«.

Indem dieser Blick dem Leser in einer doppelten Vermittlung gewährt wird – zum

einen sieht Elis in den Schacht der Pinge, zum andern der fiebernde Steuermann auf das zurückweichende Meer – überblenden sich hier nicht nur die personalen Perspektiven, sondern auch raumzeitliche Tiefen, die dadurch im Sinne Milder-Bachs ihren eindeutigen »Richtungssinn« verlieren: Die auf dem Meeresgrund sich in hässlichen Verschlingungen windenden und schließlich mit aufgesperrten Rachen verendenden Untiere (die im Gegensatz zu den Muscheln und Korallen hier nicht explizit als Meerestiere kenntlich gemacht sind)⁷⁰ evozieren ein grelles erdgeschichtliches Schreckens- und (Flut-)Katastrophenszenario und sind damit fiktional realisierte Vergegenwärtigungen der um 1800 populären geologischen Katastrophismus-Theorien, wie sie etwa auch Cuvier vertrat. Auch der Hinweis auf das Zurückweichen des Meeres benennt einen um 1800 breit diskutierten Prozess von der hauptsächlich durch Wassereinwirkung gebildeten Erdgestalt und ruft damit gleichzeitig den von Werner vertretenen Neptunismus wie auch die schon vor 1800 virulente Frage auf, wie Überreste von Tieren, erst recht solche von Meerestieren, überhaupt ins Berginnere gelangen.

Als »Gesicht« und sich bewahrheitender Fiebertraum fällt der Blick in den Abgrund des Steinmeeres aber auch in die Zukunft, die auf der einen Seite bereits vergangen ist – der Steuermann hat bereits seinen Tod in den Wellen gefunden – und auf der anderen Seite allererst an- und aussteht: Auch Elis wird in der Tiefe sein Ende finden, zunächst vermeintlich versteinert wie die hier beschworenen »Untiere der Tiefe«, doch dann, nahezu im Moment seiner Bergung und in den Armen seiner »steinalten« Braut »zu Staube« zerfallend.⁷¹ Als Nicht-Fossil und vorübergehende Fehlform steinerter Tiefenzeit ist damit aber auch Elis, wie schon der Steuermann, aus dem natürlichen Archiv der Geschichte »rettungs- und restlos verschwunden.«⁷²

Wie tief Hoffmann den Abgrund der Zeit werden lässt, erweist sich aber erst, wenn man die der Geschichte eingetragenen Ereignisse und Daten mit den historisch dokumentierten vergleicht. Dabei ist festzuhalten, dass sich Schuberts Bericht – ohne Datumsangabe, doch mit der Berufung auf seine schwedischen Gewährsmänner Hülpher und Cronstedt – auf die 1719 erfolgte Bergung des Bergmannes Mats Israelsson bezieht, der 1670 in der Faluner Pinge verschüttet worden war.⁷³ Er beschränkt sich damit auf *ein* Grubenunglück.

Hoffmann dagegen erzählt von *zwei* Bergstürzen, datiert davon nur den ersten – am Johannistag 1687 soll sich »der fürchterliche Grubensturz ereignet« haben⁷⁴ – und verbindet sie mit der wiedergängerischen Figur des alten Bergmanns, der Elis allererst dazu gebracht hatte, sich nach Falun aufzumachen. Auch später erscheint dieser Bergmann Elis und mahnt ihn wiederholt, sich mit der nötigen Treue und Liebe der Bergmannskunst und der Bergkönigin zu widmen. Von dem Obersteiger erfährt Elis schließlich, dass dieser Revenant niemand anderes als Torbern gewesen sei, der vor »mehr als hundert Jahren« lebte und von dem »die Sage ging, er stehe mit der geheimen Macht, die im Schoß der Erde waltet und die Metalle kocht, im Bunde.«⁷⁵ Zumindest sei der Ertrag der Kuxe nie mehr so hoch gewesen wie

zu Torberns Zeit. Doch nachdem man auf seine Ermahnungen nicht gehört und in »gewinnstüchtiger Gier« die Gruben immer tiefer und weiter getrieben habe, sei Torbern am Johannistag 1687, bei dem fürchterlichen Bergsturz, »der unsere ungeheure Pinge schuf«, verschüttet und nie mehr geborgen worden.⁷⁶

Während Wolfgang Uber in Torberns Mahnungen, sich ganz der Bergwerkskunst zu ergeben, das Anheben »eines neuen repressiven Arbeitsethos« erkennt,⁷⁷ betont Hartmut Böhme Torberns Zugang zum montan-alchemistischen Arkan-Wissen, das in Zeiten technisch-wissenschaftlicher Ausbeutung der Berge überholt war: »Im Zeitalter der Aufklärung ist Torbern zur Legende degeneriert, eine Gestalt des Aberglaubens.«⁷⁸

Gespentisch ist die Geschichte um den widersprüchlichen, »finstern« und gleichzeitig »tiefsinnigen« Bergmann Torbern aber nicht nur, weil Elis' letzter Gang unter Tage sie als eine Art Fluch wiederholt. Gespentisch ist sie auch deshalb, weil sie, von Hoffmann als »Märlein« verkleidet und gleichzeitig mit einem präzisen Datum versehen, auf eine reale Person und ein reales Ereignis verweist und dennoch eine phantastische Zeitdimension öffnet.

In seiner zurate gezogenen landeskundlichen Reiseliteratur konnte Hoffmann zwar nicht auf einen Bergmann Torbern, aber sehr wohl auf Torbern Bergman (1735–1784) stoßen, den schwedischen, auch in Deutschland bekannten Chemiker und Mineralogen, der als Begründer der analytischen Chemie gilt.

Eben in der Auseinandersetzung mit der Gegend um Falun fällt sein Name in Hausmanns *Reise durch Skandinavien*, da Bergmans bedeutendster Schüler, Gottlieb Gahn, aus Falun stammte.⁷⁹ Mag sich diese Bezugnahme noch hauptsächlich der Freude am Wortspiel verdanken (wenn auch mit den proto-chemischen alchemistischen Künsten Torberns durchaus eine Verbindung zum Chemiker Torbern Bergman besteht), ist der Verweis auf den Bergsturz, der sich in der Johannisnacht des Jahres 1687 ereignete, keine Spielerei. Denn in Arndts *Reise durch Schweden* (wie auch in jeder heutigen Geschichte Faluns) ist zu lesen: »Der Johannistag 1687 hatte einen schrecklichen Bergfall, der die jetzige ungeheure Tagesöffnung von 200 Klaftern Länge und 100 Klaftern Breite machte.«⁸⁰ Eben dieser gewaltige Bergsturz war es also tatsächlich, der in den Worten des Obersteigers »unsere ungeheure Pinge schuf.«⁸¹

Hier wird jedoch nicht allein Hoffmanns beachtlicher Rückgriff auf landeskundliche Quellen ersichtlich, sondern auch, wie Hoffmann die Daten ins Phantastische wendet. Denn das Abfolgeverhältnis der zwei realen Grubenunglücke kehrt er kurzerhand um: Die Verschüttung des vermeintlich versteinerten Bergmanns, die sich 1670 abspielte, verlegt er *nach* den verheerenden Riesenbergsturz von 1687, nennt jedoch keine genaue Jahreszahl. Verlässt man sich aber auf seine Zeitangaben – vor rund hundert Jahren, 1687, wurde Torbern verschüttet, daraufhin Elis, der nach 50 Jahren geborgen wurde – gelangt man, wie Peter Schnyder bereits hervorhob,⁸² unversehens in das Jahr 1837, womit Hoffmann seine 1819 publizierte Geschichte vom vermeintlich versteinerten Bergmann und menschlichen Nicht-Fossil nicht im

romantisch vielfach erprobten historischen Rückblick, sondern quasi als Zukunftsroman erzählt: als serapiontische Science Fiction der um 1800 mit der Fossilienfolge ausgeloteten Tiefenzeit. Damit hat aber die selbst bis ins äußerste vertiefte Tiefe – Hoffmann schreibt wiederholt von der »tiefsten Teufe«⁸³ – ihren zeitlichen »Richtungssinn« gänzlich verloren und romantisiert im Zeichen der Fossilien die Geschichte des Menschen gleichzeitig auf ihr Ende wie auch auf ihre vergebliche und dennoch anstehende Bergung zu.

Einen hintersinnigen Kommentar dazu liefert Hoffmanns Erzählung gleich mit: In der selbst schon »vertieften« Erzählstruktur des Rahmens⁸⁴ wird Theodor, dem Erzähler der in der Freundesrunde zum Besten gegebenen *Bergwerke zu Falun*, von seinem nicht sonderlich begeisterten Zuhörer Ottomar beschieden: »[...] aufrichtig gestanden, will mir all der Aufwand von schwedischen Bergfräsebesitzern, Volksfesten, gespenstischen Bergmännern und Visionen gar nicht recht gefallen. Die einfache Beschreibung in Schuberts Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft, wie der Jüngling in der Erzgrube zu Falun gefunden wurde, in dem ein altes Mütterchen ihren vor fünfzig Jahren verschütteten Bräutigam wiedererkannte, hat viel tiefer auf mich gewirkt.«⁸⁵

Wie wohl ersichtlich wurde, ist der »Aufwand« der Erzählung, verstanden als Unterfütterung mit realen Ereignissen, ihren Objekten, Daten und Diskursen, tatsächlich enorm. Doch ob man sich nun Ottomars Einwand anschließen mag oder nicht, vor allem ist er als ironische Neuverortung und Transformation des vergeblichen Entbergungsszenarios der Erzählung zu lesen: Denn wenn ihr Ottomar die »einfache Beschreibung Schuberts« gegenüberstellt – und zwar als verknapptes Rührstück von einem »alte[n] Mütterlein« und seiner wiedergefundenen Jugendliebe –, unterschlägt er nicht nur Schuberts eigenen aufwendigen Versuch, den Menschen angesichts der Leerstelle der Fossilienbelege gerade als Nicht-Zeichen der Tiefe der Zeit einzuschreiben. Er erklärt seinem Freund Theodor vielmehr recht unverblümt, das Ziel romantischer Tiefenwirkung gehörig verfehlt zu haben. – Womit es nicht mehr um das Ausloten zeitlicher und räumlicher Tiefen, sondern um das Hervorbringen von zeichenhaften Tiefeneffekten geht. Damit aber ist die mit den Fossilien erzählte Geschichte des Menschen auch von ihrer wirkungsästhetischen Seite gründlich zu Ende romantisiert: Der Mensch erscheint nicht mehr als Subjekt der Geschichte, sondern als tiefengerührtes bzw. als abgrundtief verfehltes Objekt ihrer Geschichten.

Anmerkungen

- 1 Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, aus dem Französischen von Ulrich Köppen, 14. Auflage, Frankfurt/Main 1997, 442.
- 2 Ebd., 441.
- 3 Den Begriff der *deep time* prägte John McPhee 1981, siehe ders., *Annals of a former World* [1981], New York 2000, 77.

- 4 E.T.A. Hoffmann, *Die Bergwerke zu Falun*, in: ders., *Die Serapionsbrüder*, Darmstadt 1966, 171–197.
- 5 Siehe Martin Rudwick, *The Meaning of Fossils. Episodes in the History of Palaeontology*, New York 1976, 1.
- 6 In seinem bereits 1774 publizierten Handbuch *Von den äußerlichen Kennzeichen der Fossilien* entwickelte Werner ein mineralogisches Klassifikationssystem, das u.a. nach Farbe, Glanz, Geschmack, Geruch, Fettigkeit, Schwere, Härte, Biegsamkeit, Größe etc. fragte und betontermaßen gerade den Bergmann in die Lage versetzen sollte, »einen jeden Anbruch sogleich zu beurtheilen, da er nicht die Gelegenheit hat, und es bisweilen auch zu beschwerlich seyn würde, ihn chymisch untersuchen oder probiren zu lassen [...]« Abraham Gottlieb Werner, *Von den äußerlichen Kennzeichen der Fossilien*, Leipzig [1744] 1785, 37.
- 7 Vgl. Stephen Jay Gould, *Die Entdeckung der Tiefenzeit. Zeitpfeil oder Zeitzyklus in der Geschichte unserer Erde* [1987], aus dem Amerikanischen von Holger Fließbach, München 1990, 13ff.
- 8 Vgl. Georg Christian Füchsel, *Entwurf zu der ältesten Erd- und Menschengeschichte, nebst einem Versuch, den Ursprung der Sprache zu finden*, Frankfurt und Leipzig 1773. Auf Seite 27 kommt Füchsel in der Auseinandersetzung mit dem Muschelkalk darauf zu sprechen, dass man seinen zu veranschlagenden Entstehungszeitraum auch durch »den Gehalt der Muscheln nach ihrem Alter und ordentlich vertheilten Geschlechtsarten« schätzen könne.
- 9 Vgl. Leopold von Buch, *Über den Jura in Deutschland. Eine in der Königlichen Akademie der Wissenschaften am 23. Februar 1837 gehaltene Vorlesung*, Berlin 1839, 23.
- 10 Hier zitiert aus der ersten deutschen Übersetzung des ursprünglich 1812 publizierten französischen Originals: Georges Cuvier, *Cuvier's Ansichten von der Unterwelt*, nach der zweiten Originalausgabe verdeutscht und mit Anmerkungen begleitet von Dr. Jakob Nöggerrath, Bonn 1822, 43.
- 11 Martin Rudwick, *Georges Cuvier, Fossil Bones and Geological Catastrophes. New Translations and Interpretations of the Primary Texts*, Chicago and London 1997, 86.
- 12 Vgl. ebd., 127–156.
- 13 Cuvier, *Ansichten von der Unterwelt*, 72.
- 14 Vgl. Rudwick, *Meaning of Fossils*, 68.
- 15 Vgl. Ralph O' Connor, *The Earth on Show. Fossils and the Poetics of Popular Sciences, 1802-1856*, Chicago 2007, 31–70.
- 16 Simon Winchester, *Eine Karte verändert die Welt. William Smith und die Geburt der modernen Geologie*, aus dem Englischen von Reiner Pfeiderer, München 2001, 56f.
- 17 John Phillips, *Memoirs of William Smith. Author of »The Map of the Strata of England and Wales« by his Nephew and Pupil John Phillips*, London 1844, 15.
- 18 Ebd., 16.
- 19 Ebd.
- 20 Ebd., 19.
- 21 Ebd., 17.
- 22 David R. Oldroyd, *Die Biographie der Erde. Zur Wissenschaftsgeschichte der Geologie*, aus dem Englischen von Michael Bischoff, Frankfurt/Main 1998, 158.
- 23 Inka Mülder-Bach, *Tiefe: Zur Dimension der Romantik*, in: Gerhard Neumann und dies. (Hg.), *Räume der Romantik*, Würzburg 2007, 83–102, hier 86.
- 24 Novalis (Friedrich von Hardenberg), *Heinrich von Ofterdingen* (1802), mit einem Kommentar von Andrea Neuhaus, Frankfurt/Main 2007, 79.

- 25 Ebd., 80.
- 26 Ebd.
- 27 »Am Anfang schuf Gott Himmel und Erde, Gen. 1.1.; nach unserer Berechnung fiel dieser Anfang der Zeit auf den Beginn der Nacht vor dem dreiundzwanzigsten Tag im Oktober des Jahres 710 nach dem Julianischen Kalender [= 4004 v. Chr.]« James Usher, *Annals of the World. Deduced from the Origin of Time, and Continued to the Beginning of The Emperor Vespasians Reign, and the Total Destruction and Abolition of the Temple and Commonwealth of the Jews ... Collected from All History ...*, London [1650] 1658, 1, zitiert nach Oldroyd, *Biographie der Erde*, 75.
- 28 Johann Jakob Scheuchzer, *Homo diluvii testis*, Zürich 1726.
- 29 Georges Cuvier, *Sur quelques quadrupèdes ovipares fossiles conservés dans des schistes calcaires. Article II. Sur le prétend Homme Fossile des carrières d'Oeningen, décrit par Scheuchzer, que d'autres naturalists ont regardé comme un Silure, et qui n'est qu'un Salamandre, ou plutôt un Protée, de taille gigantesque et d'espèce inconnue*, in: *Annales du Muséum d'histoire naturelle* 13 (1809), 411–420.
- 30 Cuvier, *Ansichten von der Unterwelt*, 101f.
- 31 Ernst Friedrich von Schlotheim, *Die Petrefactenkunde auf ihrem jetzigen Standpunkte durch die Beschreibung seiner Sammlung versteinierter und fossiler Überreste des Thier- und Pflanzenreichs der Vorwelt*, Gotha 1820, Kapitel »Anthropoliten«, 1–4. Wie Helmut Hölder ausführt, kann auch von Schlotheim als wesentlicher Mitbegründer der Biostratigraphie bzw. als »Entdecker des Leitfossilprinzips« gelten (Helmut Hölder, *Kurze Geschichte der Geologie und Paläontologie*, Berlin u.a.Ö. 1989, 178).
- 32 William Buckland, *Reliquiae Diluvianae, or observations on the organic remains contained in caves, fissures and diluvial gravels, and on other geological phenomena, attesting the action of an universal deluge*, London 1823, 82–89.
- 33 Charles Lyell, *Principles of Geology. Being an Attempt to Explain the Former Changes of the Earth's Surface to Causes Now in Operation*, Band I, London 1830, 153.
- 34 Charles Lyell, *On the geological Evidence of the Antiquity of Man*, London 1862.
- 35 Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, 89.
- 36 Gotthilf Heinrich Schubert, *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften*, Dresden 1808, 215f.
- 37 Thomas Eichler (Hg.), *Das Bergwerk von Falun. Varianten eines literarischen Stoffs*, Münster 1996, 7.
- 38 Ebd., alle bisher bekannten Variationen des Stoffes werden hier gemeinsam abgedruckt.
- 39 Mit gewissen Einschränkungen sind hier drei Ausnahmen zu verzeichnen. Zum einen Christiane Kückler Williams auf die chemischen Aspekte abhebenden Aufsatz *Was konservierte den Bergmann zu Falun - Kupfer- oder Eisenvitriol? Eine chemische Fußnote zu den Variationen des »Bergwerks zu Falun«*, in: *Athenäum*, 10 (2000), 191–197, siehe besonders 192f. Zum anderen Erika Schellenberger-Diederichs *Geopoetik. Studien zur Metaphorik des Gesteins in der Lyrik von Hölderlin bis Celan*, Bielefeld 2006, die auf Seite 152 davon spricht, dass »Schuberts Bericht offensichtlich im Kontext einer konkreten Fragestellung erfolgt, zu der ein »Beispiel« geliefert wird.« Den Kontext selbst reißt sie allerdings lediglich an, wenn sie ausschließlich auf die Frage der Konservierung abhebt. Allein Peter Schnyder betont diesen Zusammenhang in aller Deutlichkeit: Peter Schnyder, *Die Wiederkehr des anderen. Ein Gang durch die Zeichenbergwerke zu Falun*, in: Daniel Müller-Nielaba u.a. (Hg.), *Figur - Figura - Figuration: E.T.A. Hoffmann*, Würzburg 2011, 31–43, hier 33.
- 40 Schubert, *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften*, 208.

- 41 Ebd., 213.
- 42 Ebd.
- 43 In seiner ihm eigenen vorsichtigen Art, Hypothesen tunlichst zu vermeiden, schlussfolgerte Cuvier, dass »das Menschengeschlecht damals nicht in den Ländern, wo fossile Knochen entdeckt worden sind, vorhanden gewesen sey«, scheute sich aber, »daraus zu folgern, dass vor dieser Epoche die Menschen noch gar nicht vorhanden gewesen seyen« (Cuvier, *Ansichten von der Unterwelt*, 104f.).
- 44 Schubert, *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften*, 214.
- 45 Ebd., 215.
- 46 Ebd.
- 47 Siehe hierzu Lucian Hölscher, *Die Entdeckung der Zukunft*, Frankfurt/Main 1999, 31.
- 48 Schubert, *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften*, 215.
- 49 Abraham A. Hülphér, *Dagbok öfwer en Resa igenom de, under Stora Koppar-Bergs Höfdngedöme lyande Lähn och Dalarne ar 1757*, Wasteras 1762. Die deutsche, von Gerlin Belke unternommene Übersetzung seines Berichts der Ereignisse in Falun findet sich in Eicher, *Das Bergwerk von Falun*, 209.
- 50 Schubert, *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften*, 215.
- 51 Dass Hoffmanns Erzählung in diesem Punkt eine Ausnahme darstellt, vermerkte bereits Erika Schellenberger-Diederich, *Geopoetik*, 156.
- 52 Schon Alexandra Heimes wies bei der Erwähnung von Hoffmanns Bezug auf Schubert darauf hin, dass dessen »primäres Interesse den Wechselwirkungen zwischen organischer und anorganischer Materie [galt], für die der versteinerte Bergmann, der durch Einwirkung der Luft am Ende doch zu »einer Art von Asche« zerfällt, ein seltenes Beispiel abgibt.« Allerdings erläutert sie nicht die Konsequenzen dieses Befundes. Vgl. Alexandra Heimes, *Die Bergwerke zu Falun*, in: Detlef Kremer (Hg.), *E.T.A. Hoffmann. Leben - Werk - Wirkung*, Berlin und New York 2009, 276–286, hier 276.
- 53 »Es gibt eine innere Welt und die geistige Kraft, sie in voller Klarheit, in dem vollendeten Glanze des regsten Lebens zu schauen, aber es ist unser Erbteil, dass eben die Außenwelt, in der wir eingeschachtelt, als der Hebel wirkt, der jene Kraft in Bewegung setzt.« E.T.A. Hoffmann, *Die Serapionsbrüder* (1819), Darmstadt 1966, 54.
- 54 Siehe Küchler Williams, *Was konservierte den Bergmann zu Falun*, hier 1.
- 55 Schubert, *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften*, 215f.
- 56 Johann Friedrich Ludwig Hausmann, *Reise durch Skandinavien in den Jahren 1806 und 1807*, 5 Bde., Göttingen 1811–1818.
- 57 Ernst Moritz Arndt, *Reise durch Schweden im Jahre 1804*, Berlin 1806.
- 58 Siehe Brigitte Feldges und Ulrich Stadler, *E.T.A. Hoffmann. Epoche - Werk - Wirkung*, München 1986, 183.
- 59 Küchler Williams, *Was konservierte den Bergmann zu Falun*, 193.
- 60 Ebd., 197.
- 61 Detlef Kremer, *E.T.A. Hoffmann. Erzählungen und Romane*, Berlin 1999, 180.
- 62 Ebd.
- 63 Mircea Eliade erinnert in seiner Geschichte der Alchemie an dieses Valentinus zugeschriebene Akronym, zitiert allerdings nicht die letzten zwei Worte bzw. Buchstaben: Eliade, *The Forge and the Crucible*, Chicago 1978, 162. Nicholas Lemerys *Vollständiges Materialien-Lexicon*, Leipzig 1721, gibt im Beitrag *Vitriolum* (1194–1197) folgenden alchemistischen Sinnspruch wieder: »*Visitabis Interiora Terrae, Rectificando Inveniens Optimum Lapidem Veram Medicinam*«. (1197). Die Bezugnahme der deutschen Romantiker auf proto-chemische alchemistische Vorstellungen von der Verwandlungsfähigkeit anorganischer und organischer Materie

- ist öfters Forschungsgegenstand literaturwissenschaftlicher Arbeiten geworden. Für einen wissenschaftshistorischen Ansatz vgl. Hans-Werner Schütz, *Auf der Suche nach dem Stein der Weisen. Die Geschichte der Alchemie*, München 2000, besonders das Kapitel »Alchemie als Romantik, Romantik als Alchemie«, 540–546.
- 64 Hoffmann, *Die Serapionsbrüder*, 194. Wie Schellenberger-Diederich darlegt, rekurrierte Hoffmann hier auch auf Hausmanns Beschreibung eines solchen Exemplars, dessen Farbe er als »kirsch= oder hyazintrothl...!« angab (Schellenberger-Diederich, *Geopoetik*, 161).
- 65 »Denn letzter [Novalis], mit seinen idealischen Gebilden schwebt immer in der blauen Luft, während Hoffmann, mit allen seinen bizarren Fratzen, sich doch immer an der irdischen Realität festklammert.« Heinrich Heine, *Die romantische Schule* (1835), in: ders., *Sämtliche Schriften*, herausgegeben von Klaus Briegleb und Karl Pöribacher, 6 Bände, München 1968–1976, Band III, 440.
- 66 Hoffmann, *Die Serapionsbrüder*, 177.
- 67 Ebd., 179.
- 68 Ebd., 181.
- 69 Hartmut Böhme, *Geheime Macht im Schoß der Erde. Das Symbolfeld des Bergbaus zwischen Sozialgeschichte und Psychohistorie*, in: ders., *Natur und Subjekt*, Frankfurt/Main 1988, 67–144, hier 123 und 132.
- 70 Erst nach der Wiedergabe des Traums ist davon die Rede, dass es Elis scheint, es streckten sich ihm »Polypenarme« aus der Tiefe entgegen (Hoffmann, *Die Serapionsbrüder*, 181).
- 71 Ebd., 196.
- 72 Ebd., 181.
- 73 Zu den verschiedenen schwedischen Erwähnungen dieses Ereignisses vgl. Eichler, *Das Bergwerk von Falun*, 209f.
- 74 Hoffmann, *Die Serapionsbrüder*, 189.
- 75 Ebd., 188.
- 76 Ebd., 189.
- 77 Wolfgang Uber, *E.T.A. Hoffmann und Sigmund Freud. Ein Vergleich*, Band II, Freie Universität Berlin 1974, 699, zitiert nach Feldges und Stadler, *E.T.A. Hoffmann*, 192.
- 78 Böhme, *Geheime Macht im Schoß der Erde*, 125.
- 79 Hausmann, *Reise durch Skandinavien*, Band V, 9.
- 80 Arndt, *Reise durch Schweden*, Neuauflage Tübingen und Basel 1976, 159f., zitiert nach Eicher, *Das Bergwerk von Falun*, 212.
- 81 Wie Erika Schellenberger-Diederich darlegte, mag Hoffmann zudem den in Hausmanns Reisebeschreibungen abgedruckten »Grubenriss der [überwältigend] großen Pinge zu Falun [...] wie ein Sinnbild für die Größenverhältnisse bezüglich der Relevanz von Sichtbarem und Verborgenen gelesen haben.« (Schellenberger-Diederich, *Geopoetik*, 157f.).
- 82 Schnyder, *Die Wiederkehr des Anderen*, 42f., der, wie ich nach der ersten Niederschrift dieses Textes entdeckte, diese Rechnung bereits aufgestellt hat und die wirkmächtige Zukunftsdimension der Faluner Bergwerke noch bei Hoffmannsthal nachweist.
- 83 Hoffmann, *Die Serapionsbrüder*, 186 und passim.
- 84 Zur Technik der romantischen Vertiefung hebt Mülder-Bach hervor: »Eines der offenkundigsten Mittel solcher Vertiefungen ist der Rahmen.« (Mülder-Bach, *Tiefe: Zur Dimension der Romantik*, 94).
- 85 Hoffmann, *Die Serapionsbrüder*, 197.

Ansgar Mohnkern

Ordnung, Wachstum, Zins

Zu Stifters »Nachsommer«

I. Er »werde keine Unordnung machen« (NS 114),¹ versichert in Stifters *Nachsommer* dessen Protagonist und Ich-Erzähler Heinrich Drendorf während seines ersten Besuchs am Asperhof. Bei aller vermeintlichen Beiläufigkeit, die dieser Bemerkung anhaften mag, kommt in ihr doch eine latente, dadurch aber nicht weniger nachdrückliche Notwendigkeit zur Beschwichtigung und Entschuldigung für das Eindringen in ein System zum Ausdruck, das von dem Bedürfnis nach gerade dem Gegenteil solcher »Unordnung« durchdrungen scheint.² Mehr noch: der Vorsorglichkeit dieser Beschwichtigung Heinrichs und der vorausseilend zur Schau gestellten Bereitschaft zu unbedingter Kooperation und Zurückhaltung eignet etwas Überraschendes, da Unerfragtes, und vielleicht spricht sich gerade in dieser merkwürdigen Aufdringlichkeit die Relevanz dessen aus, was die Vermeidung von *Unordnung* unbedingt und nachdrücklich erhalten will: nämlich die »musterhaftestell Ordnung« (NS 150).

Es ist kein Geheimnis, dass Stifters *Nachsommer* die Dinge der Lebenswelt im Verhältnis zu ökonomischen, moralischen, theologischen, juristischen, ästhetischen, politischen, sozialen, ökologischen und zuletzt wohl auch literarischen Ordnungen in sich aufnimmt und ihnen Gestalt verleiht. Gerade im Wissen um seine eigene Gestalt als Roman, dessen formales Prinzip es ist, dass er all diese Ordnungen als Einheit zu begreifen und bedingungslos vor den Gefahren einer *Unordnung* zu bewahren hofft, versucht er ihnen je einen angemessenen, »rechten« Platz im System eines gefahrlosen Ganzen zuzuweisen. Dabei ist, wie vielfach bemerkt,³ die je in neuer Gestalt variierte Rede von solcher »Ordnung« zweifelsohne als unabdingbarer Baustein des Programms von Stifters Prosa überhaupt zu verstehen, derweil im Programm dieser Ordnung verschwiegen ein altes, scholastisches Erbe von der Idee eines geschlossenen und einheitlichen *mundus* nach göttlichem Vorbild nachschwingt. Nach Thomas von Aquin ist dieser *mundus* errichtet auf den tektonischen Prinzipien einer »Ordnungseinheit *lunitas ordinis*«, auf Grund deren etwas auf anderes *lquaedum ad alio*l hingeordnet ist *lordinantur*l«⁴ und als dessen letztes *alio* nach scholastisch-thomistischer Denkart selbstverständlich Gott die Kette aller möglichen wie wirklichen Beziehungen beschließt. Gerade der Asperhof, an dessen Ordnung sich der Eindringling trotz Ungefragtheit ganz betont *nicht* zu vergehen wagt, mutet dieser Welt gleichsam

als mikrokosmisches Abbild, ja als Miniatur einer Versuchsanordnung an, an der sich das innere systemische Gleichgewicht der besagten *unitas ordinis* zu beweisen habe – um vielleicht doch an der Komplexität der Aufgabe zu scheitern.

Am einschlägigsten schimmert im *Nachsommer* das Bauprinzip einer solchen geordneten Welt dabei wohl an jener Stelle durch, wo es von menschlicher Seite aus angemessen scheint, Dingen und Leben den richtigen Ort zuzuweisen, an dem sie als Abbild des Ganzen gedeihen und besten Wuchs ausbilden können. Diese Stelle ist der Garten. Hier haben jene Rosen ihren Ort, deren »Bild [...] zu Vergleichen das gebräuchlichste« (NS 125) ist.⁵ Kein Zweifel: Diese Rosen stehen nicht bloß für sich selbst, insofern sie qua solchen »Vergleichens« über ihr je eigenes Wachstum und »Gedeihen« (NS 125) selbst hinausragen. An ihnen tritt – gleich anderen natürlichen Elementen wie Himmel, Wetter und Landschaft – eine an Vergleichung und Verweisung genährte »Anschauung« (NS 125) darüber zu Tage, was es bedeutet, eine »durch eigentümliche Mannigfaltigkeit und Zusammenstellung« (NS 125) organisierte Position in der Welt zu bekleiden, in der die Angelegenheiten des Mikro- und Makrokosmischen systemisch auf Intimste miteinander verschlungen sind.⁶ Zur Stellung der Rosen in ihrer gehegten Form bemerkt darum Risach, seinerseits oberster Verwalter dieser Welt: »Wir haben dieses Gedeihen nur nach und nach hervorrufen können [...] und es sind viele Fehlgriffe getan worden. Wir lernten aber, und griffen die Sache dann der Ordnung nach an. Es wurde die Erde, welche die Rosen vorzüglich lieben, teils von anderen Orten verschrieben, teils nach Angabe von Büchern, die ich hiezu anschaffte, im Garten bereitet. Ich bin wohl nicht ganz unerfahren hieher gekommen, ich hatte auch vorher schon Rosen gezogen, und habe hier meine Erfahrungen angewendet.« (NS 125)

Was als Hort eines vermeintlich Ursprünglichen dem Topos romantischer Naturerfahrung gerecht werden könnte, trägt indes Spuren einer Art von Zersetzungsarbeit.⁷ Frappant nämlich scheint, wie sich die späten Echos des scholastischen *Ordo*-Prinzips mit Elementen modernen Ingenieurwesens für Gartenbau verschränken. So haben die Rosen im *Nachsommer*, sofern sich ihrer garten- wie auch weltbaulichen Stellung »der Ordnung nach« angenommen wurde, eine Geschichte von technischer Hervorbringung nach Prinzipien einer Ingenieurwissenschaft, die in Form von frühen, um Systematik bemühten Lehrbüchern ein Modell dafür abgeben, was heute den Namen *applied sciences* trägt. Wenn auch als leitendes Prinzip der gartenbaulichen Tätigkeiten zweifelsohne das ästhetische Element einer *Gartenbaukunst* innewohnt, wie sie sich im deutschsprachigen Raum spätestens seit Christian Cay Lorenz Hirschfelds *Theorie der Gartenkunst* (1779–1785) eben auch, wenn nicht sogar ausschließlich nach Maßstäben des nachbildenden Schönen zu bemessen hatte, so haftet ihr doch schon in ihren frühen Modellen immer auch entschieden ein Element an, das vielen Formen des Wirtschaftens, Planens und Organisierens in modernen, relativistisch orga-

nisierten Gesellschaften insgesamt eigen ist: nämlich innovative Kraftersparnis und Effizienz zum Zwecke der Herstellung eines besseren Produkts.⁸

Das Bemessen der Arbeit nach dem zusammengetragenen Wissen der Lehrbücher über Gartenbaukunst, wie es von Risach zum Ausdruck gebracht wird, ist jedoch nicht das einzige Element, an dem in der organisierten »Ordnung« des Asperhofs Spuren von Modernität zu Tage treten. Ist dabei die Geschichte der technischen Hervorbringung von Gedeihen und Wachstum im Kontext des Gesamtsystems des Rosengartens eine, die sich »nach und nach« ereignet, so wird an ihr zugleich ein anderes Prinzip moderner Ausgestaltung von Betrieb und operativem Geschäft sichtbar: nämlich das Sukzessive und in Schritten Gestaffelte einer Ordnung von Prozess und Verfahren. Durch solch ein latent komplexes, weil vielschrittiges Verfahren wird im Roman eine Form von Legitimation erzeugt, an der und durch die sich die Organisation des Asperhofs reproduziert und am Leben erhält. Entgegen der thomistischen Ordnung, in der die Einzelelemente stets an Gott ihren Letztbezug ausweisen können, führt die hiesige Legitimationsstruktur jedoch das Dilemma mit sich, dass sich das Ganze der Ordnung aus sich selbst heraus zu rechtfertigen hat, sofern eine externe metaphysische Größe unverfügbar scheint und als prozessuale Ordnung »nicht mehr durch invariant vorgefundene Wahrheiten, sondern nur oder doch primär durch Teilnahme an Verfahren legitimiert.«⁹ Vom *Ordo*-Prinzip bleibt also allein jenes *quaedam ad alio* übrig, durch welches das eine auf ein anderes zugeordnet wird und damit je in einen immer bloß relativen Zusammenhang eintritt. Dabei bezieht sich ein solches Verfahren im *Nachsommer* auf das Natürliche an den Rosen, und zwar insofern es die Anlage der Gesamteinheit des Gartens in verschiedene Elemente von Hegung, Umpflanzung, Beschneidung, ja Züchtigung unterteilt und durch diese Ziselierung das Ganze der Rosenzucht in vielförmige Einzeltätigkeiten zerlegt: »Da sie wuchsen, wurden sie angebunden, im Laufe der Jahre versetzt, verwechselt, beschnitten und dergleichen, bis sich die Wand allgemach füllte.« (NS 126) Der Fortschritt des Wuchses erscheint in seinen Bedingungen also nicht als ein Organisches und Ganzes, sondern entfaltet sich in seiner technischen Ausgestaltung als ein ausdifferenzierter Prozess, in dem zu jedem Einzelschritt das in Lehrbuchform vermittelte Wissen des Gartenbauingenieurs so zur Anwendung kommt, dass jeder dieser Einzelschritte gleichsam nach einem nüchternen wissenschaftlichen Prinzip und nicht mehr dem Bemessen eines Unkalkulierbaren, sei es Schicksal oder Gott, ausgerichtet ist.

In dieses gartenbauliche Gesamtgefüge findet sich im *Nachsommer* jedoch nicht nur eine Vielzahl von hortikulturellen Einzelschritten der Rosenzucht zer- und eingegliedert, sondern an diesem Gefüge misst sich auch die Stellung derer, die in ihm als ordnungsproduzierende wie ordnungsreproduzierende Akteure verwickelt sind. Zentral für die Ordnung des Gartens ist dabei zweifelsohne derjenige, der ihn in buchstäblichster Form bewirtschaftet: der Gärtner. Nur

selten wird er bei seinem eigentlichen Namen Simon genannt. Vielmehr bleibt seine Stellung nicht nur im Roman, sondern auch in der Welt des Asperhofs vornehmlich beschrieben durch den Beruf, den er auf dem Hof ausübt. Intim verwoben ist seine Position dabei mit der Teilgliedrigkeit und Ausdifferenziertheit all jener Verfahrensweisen, die das Ganze des Gartens regeln, steuern und organisieren. So überrascht es kaum, dass der Gärtner es auch ist, der als mit der Organisation des Ganzen am eingehendsten Vertraute den Besucher in die lokalen Ordnungsangelegenheiten des Asperhofs einzuführen weiß: Er »führte mich herum und zeigte mir die Abteilungen und Unterabteilungen, in welchen die Gewächse beisammenstanden.« (VS 117) Noch mehr als ein halbes Jahrhundert vor Kafkas Nachzeichnung der Unentwirrbarkeiten und Unergründlichkeiten von Institutionen und Organisationen im Zeichen »neuer Unübersichtlichkeiten«¹⁰ könnte Stifters bürokratische Rede von »Abteilung und Unterabteilung« dieser entnommen sein, würde sie nicht immer auch der Stallgeruch biedermeierlicher Bukolik umwittern, wie sie gerade im *Nachsommer* Dingen und Menschen zugleich anhaftet. Erahnt werden kann aber vielleicht gerade an der Figur des Gärtners, der im Kontext dieser Abteilungen lebt, sich bewegt und arbeitet, das Aufschimmern einer Sprache der Soziologie, die sich, wie etwa bei Georg Simmel, im Zuge einer Selbstausslotung des explizit Gesellschaftlichen an der Moderne gegen Ende des 19. Jahrhunderts der Probleme und Fragestellungen von sozialer Differenzierung annimmt. Das Wissen um solche Differenzierungsprozesse nämlich war ganz wesentlich von der Einsicht genährt, »daß das Verhältnis des Ganzen zu einem anderen sich innerhalb der Teile eines dieser Ganzen wiederholt.«¹¹ Gleiches gilt indes gerade für jede mögliche Form einer Unterabteilung im Verhältnis zu eben der Abteilung, der sie untergeordnet ist: Sie ist ein *quaedam ad alio* ohne den Rückbezug auf Gott. Sind ausdifferenzierte Organisationsformen aber erst einmal etabliert, lässt die Komplexität der Verwobenheit aller Teilelemente unter- wie übereinander das Ganze nicht mehr los. Dort nämlich, wo die Unterscheidung zwischen Unter- und Oberabteilung überhaupt aufgemacht wurde, steht sie notwendigerweise im Zeichen dieser abstrakt-gesellschaftlichen Differenzierung, so sehr sie im Rahmen der entlegenen ländlichen Hofgemeinschaft auch noch das urige Gewand des Gemeinschaftlichen trägt.

Überhaupt: Gemeinschaften. Ferdinand Tönnies hatte in einem der Gründungsakte moderner Soziologie nur drei Jahrzehnte nach dem Abschluss der Arbeiten am *Nachsommer* jene Opposition benannt, die schon Stifters Werk im Stillen durchwirkt: die Opposition nämlich von Gemeinschaft und Gesellschaft. Tönnies bemerkt: »In dauernder Beziehung auf Acker und Haus entwickelt sich das gemeinschaftliche Leben. Es ist aus sich selber erklärbar, denn sein Keim und also, in irgendwelcher Stärke, seine Wirklichkeit ist die Natur der Dinge.«¹² Wäre Tönnies nicht selbst dem ländlichen Milieu entstammt, hätte womöglich

Stifters Schreiben in seinen von solchem »Acker und Haus« okkupierten Momenten als Vorbild zumindest für die Utopie dieser »dauerhaften Beziehung« gelten können.¹³ Doch wird das Gemeinschaftliche am Asperhof eben immer schon dadurch gestört, dass die in dieses Verstrickten zunächst einmal nichts anderes als Personal innerhalb eines vermittelten, weil arbeitsteiligen Prozesses sind. »Wie heißen ihn *Aspermeier*« (NS 154), so die Bauern über Risach als denjenigen, der der Unternehmung vorsteht. Ihm untergeordnet ist gleichsam ein mittleres Management in Gestalt des von seiner Expertise her bezeichneten Gärtners. Wesentlich an ihm wiederum ist, dass er sein arbeits- und betriebswirtschaftliches Spezialwissen dort zur Anwendung bringt, wo er sich um die Belegschaft und eigentlich Hand anlegende Arbeiterschaft zu kümmern hat. So unbedeutend und abgelegen sich die Welt des Asperhofs darstellt, so sehr finden sich in ihr schon früh Anzeichen unternehmerischer Organisationsformen, was sie vom herkömmlichen österreichischen Kleinbauerntum des 19. Jahrhunderts diskret, aber entschieden unterscheidet. Die Rosen des Asperhofs korrespondieren im Stillen mit jenen »Gegenständen des Gewerbefleißes« (NS 26), wie sie Heinrich Drendorf selbst schon früher an ländlichen Tuchfabriken in städtischem Besitz kennengelernt hat.¹⁴ Ausdifferenzierung tritt aber auch dort zu Tage, wo es nicht um Produktion einer Ware geht, sondern um die Erhaltung von Sauberkeit und Gleichgewicht, also Reinigungs- und Putzangelegenheiten betrifft, die zur optimierten Bewirtschaftung des Gartens erforderlich sind. Im Zeichen »der Automatisierung der Produktion, der Flexibilisierung der Organisation und der hoch selektiven Abarbeitung von Irritation«¹⁵ steht nämlich wohl am eindringlichsten die Dienstbarmachung der Vögel als Instrument der Austilgung von »Ungeziefer« (NS 128) und »gefährlicheren Gegnern« (NS 132), den Insekten, ein. »Die Vögel«, so der Gärtner als Arrangeur einer wiederum arbeitsteiligen Welt, »sind in diesem Garten unser Mittel gegen Raupen und schädliches Ungeziefer« (NS 133). Das heißt: Sie sind dem Asperhof nicht nur Putzkolonne, sondern auch dasjenige, was nach Hegels Einwurf der Knecht dem Herren ist, insofern sich dieser ja bloß »mittelbar durch den Knecht auf das Ding«¹⁶ bezieht. »Die Abwesenheit des Raupenfraßes« (NS 129), wie sie Drendorf bemerkt, ist also das Resultat der Organisation eines Unternehmens.

II. Dass sich die Vögel, seit jeher doch die unbeugsamsten und freiesten unter den Kreaturen, überhaupt gerade in diesem Dienst wiederfinden, stellt eine der stillen, dadurch jedoch nicht weniger verwegenen Gesten des Romans dar.¹⁷ Und dass gerade sie in naturgegebener Form die arbeitende Belegschaft im Kontext einer arbeitsteiligen Welt des Asperhofs verkörpern, zeigt trotz aller ländlichen Bukolik im Roman das gewaltige Maß einer Naturunterwerfung an, wie es das System Asperhof durchdringt. Diese Naturunterwerfung wiederum beruht auf der Kraft zur Innovation, die im Zuge der »Durchsetzung neuer Kombination

der vorhandenen wirtschaftlichen Möglichkeiten«¹⁸ im neoklassischen Entwurf der Ökonomie erst ein halbes Jahrhundert nach Stifter als das Resultat von Unternehmertum namentlich gefeiert und als *movens* von wirtschaftlicher Entwicklung schlechthin überhöht wurde. Die Idee einer solchen wirtschaftlichen Entwicklung bedarf indes der Dynamisierung und zumindest latent der grundsätzlichen Vorstellung eines geschichtlichen Progresses von Dingen und Leben überhaupt. Diese ist derart gestaltet, dass sich ein Begriff von Zeit über die Dinge legt, mittels dessen sich die Durchmessung der Welt in der Weise bewerkstelligen lässt, dass in ihr die Tätigkeiten nicht mehr als bloß räumliche Verschiebung der Relationen innerhalb eines ansonsten statischen Ganzen betrachtet werden, sondern eben vielmehr selbst einer Dynamisierung unterliegen, wie sie seit Adam Smith für die Angelegenheiten des Ökonomischen im Allgemeinen gilt. Hier kann Arbeit nicht mehr allein als absolut feststehende Handlung unter Gesetzen einer invariablen scholastisch-thomistischen Ordnung verstanden werden, sondern lässt sich – und dadurch allererst wird die Rede von »the annual labor«¹⁹ denkbar – gleichsam bemessen und quantifizierbar machen. Dies geschieht qua der relativen Formel von Zeit, die sich mit den in ihr stattfindenden Aktivitäten urplötzlich selbst ins Verhältnis setzen lässt und damit vielleicht den frühen Höhepunkt in der Ideengeschichte moderner, relativer Ordnungen anzeigt. Was daraus zumal messbar wurde, ist jene beinahe phantomatische Idee des (ökonomischen) Wachstums, der noch heute gerade die Angst vor dessen Unterbrechung besondere Kraft verleiht. Bei Stifter dringt dieses Phantom im Stillen ein, nämlich in der Gestalt des Ideals eines »Gedeihens lebendiger Wesen« (NS 127), das sich zwar in seinen Gründen nicht vollends entschlüsseln lässt, das allerdings zweifelsohne das Gartenprojekt unaufhörlich antreibt. So schreibt sich der Roman früh, noch viele Jahrzehnte vor der heutigen auratisch-magischen Kraft der Veröffentlichung von Prognosen zum Wirtschaftswachstum, von einer Logik her, in der Ungeziefer und Insekten also gerade darum eine Bedrohung darstellen, weil sie nicht bloß »Güte« und »Schönheit« (NS 132) des Gartens bedrohen, sondern noch viel mehr die seiner einzelnen Elemente und Produkte, deren dynamisches Florieren und Aufblühen für die Einlösung eines Versprechens eintreten, anhand dessen sich spätestens seit Robert M. Solows optimistischem Entwurf eines »model of long-run growth«²⁰ ganze ökonomische Diskurse organisieren ließen: des Versprechens auf fortwährendes Gedeihen und unendliches Wachstum.

So ist also die Welt des Asperhofs, in Stille und gemäß jenes »sanften Gesetzes«, wie es Stifter selbst in den *Bunten Steinen* ausgerufen hat, doch auch und gerade als Hort von Expansion und »Vermehrungsbeeten« (NS 128)²¹ diskreter Bestandteil einer Welt des Wachstums, wie sie sich im 19. Jahrhundert in Unternehmensform zu organisieren beginnt. Dabei entspricht diese Welt auch der Erzählleistung des Romans selbst. Stifters Erzählen, dem zwar durchaus »ganz

wunderbare Naturschilderungen«²² zugetraut wurden, das aber doch immer auch ein Stigma von dörflicher Beschaulichkeit trägt, fällt dabei auf ein Muster zurück, dem seinerseits wiederum etwas eigentümlich Modernes anhaftet. Berichtet Heinrich nach der Rückkehr von seinem ersten Aufenthalt am Asperhof, so geschieht dies durch die Organisation des Erzählten gemäß einer Sukzession, die vom Erzählenden auch genauer als »zweckmäßige Aufeinanderfolge« (NS 161f.) bezeichnet wird. Darin korrespondiert das Erzählen selbst mit der Weise, »in welcher Ordnung diese Hölzer zusammengestellt seien« (NS 161). Erzählen selbst also ordnet an, ja macht eine Ordnung allererst möglich. Solche Ordnung ist jedoch abermals keine, die von einer externen Quelle herrührt, sondern gleich den selbstregulativen Verfahren, die der Organisation des Gartenbauwesens am Asperhof unterliegen, eine vorgestellte und präsupponierte, zumal ihre Dynamik daher rührt, dass sie – vergebens – der erfüllenden Einholung ihrer Präsupposition nachjagt. So handelt es sich in der Erzählleistung nicht nur Heinrichs, sondern Stifters überhaupt um eine teleologische Anordnung, der indes das *telos* als verfügbares Ziel abhanden gekommen ist und die dieses *telos* nun aus sich selbst zu verfertigen und als vages Versprechen vor sich herzutragen hat, um die Prozesse, die sich in der Erzählung abspielen, als sinnvoll organisieren und dort mit einem Ziel ausstatten zu können, wo sie doch selbst keines haben.

Das Erzählgefüge des Romans greift also zurück auf die Organisationskraft dessen, was Kant mit der Rede von einer »Zweckmäßigkeit ohne Zweck«²³ angedeutet hatte. Schon beim Betreten des Schlafzimmers auf dem Asperhof merkt Heinrich darum auch an: »Man schien hier vor allem auf Zweckmäßigkeit gesehen zu haben.« (NS 79) Dass sich dabei diese zweckmäßige Ordnung von der zweckhaften selbst unterscheidet, wird durch einen Nachsatz deutlich, in dem Heinrich sich diskret, wenngleich entschieden von der Logik eines festen, letzten und übergeordneten Zwecks abwendet: »Ich fragte meinen Begleiter nicht um den Zweck des Zimmers, und er äußerte sich auch nicht darüber.« (NS 80) Das *Zweckmäßige*, also dasjenige, was *wie* ein Zweck funktioniert, ohne doch eigentlich Zweck zu sein, ist zweifelsohne Leitbegriff der Stifter'schen Erzählwelt. Das ökonomische Pendant einer solchen Zweckmäßighkeitsordnung aber ist seinerseits die gleichsam selbstregulative Idee eines Wachstums. Stets nämlich weist darin das vergangene Wachstum über sich hinaus auf das Versprechen eines größeren in der Zukunft, wobei ein zweckmäßiges Mehr fortwährend als versprochenes ausgerufen wird, ohne dass man es doch je angemessen ablichten könnte oder gar vollends zu greifen bekäme. Das ist es auch, was Stifters *Nachsommer* mit dem Genre des Bildungsromans so sehr in Berührung kommen lässt. Denn ein Regime von Aufblühen, Expansion und Verbesserung ist so etwas wie das edukatorische Komplement einer auf Wachstum ausgerichteten Gestaltung des Gartens, welcher als singuläres Unternehmen seinerseits für ein Größeres einsteht und dieses repräsentiert.

III. Dass die Welt des *Nachsommers* indes früh als ökonomische markiert ist, ist kein Geheimnis. Rasch fällt man dabei auf den Anfangssatz des gesamten Romans zurück, in dem die Entwicklungsgeschichte Heinrichs an die Gesetzmäßigkeiten einer »Häuslichkeit« gekoppelt wird. Hier haust geradezu die Ethik des richtigen Wirtschaftens: »Mein Vater war ein Kaufmann« (NS 7). Hinter dieses Diktum, sofern einmal ausgerufen, vermag kein Satz des Romans mehr zurückfallen. Im Zentrum steht zunächst ein »oikonomisches« Interesse.²⁴ Wesentlich ist einem *oikos* dabei das Prinzip des Maßes und der richtigen und passgerechten Anordnung der Dinge im Verhältnis zueinander. Wie anders wäre von einem »mäßig großen Hause in der Stadt« (NS 7) zu sprechen, wenn sich solche Größe nicht im Verhältnis zu der virtuellen Größe anderer Häuser als »mäßig« ergäbe? Damit entspricht die Stifter'sche Oikonomik nicht mehr bloß dem Genügen biedermeierlichen Beschaulichkeit, sondern verlangt in der Berechnung des Maßes ihrerseits nach einem Abstraktionsvermögen, mittels dessen sich das einzelne Haus in der Relativität zur Gesamtheit aller Häuser verhalten, ja vorstellen lassen muss, um tragfähig und ökonomisch nachhaltig operieren zu können. Das Amalgam aus der Welt des Kaufmanns und solcher latenten Relativität, mittels deren Häuser und somit oikonomische Einheiten überhaupt relativ zueinander bemessbar werden, ebnet Stifters Beschaulichkeit den Weg hinein in Zusammenhänge einer durch Geldwirtschaft vermittelten Welt von Gesellschaftlichkeit und Tausch.²⁵ Gerade das immer wiederkehrende Maß, an dem Stifter die Dinge als verhältnismäßige anordnet, führt geradewegs ins Herz einer Geldwirtschaft von modernem Schlag. Dem vermeintlich unverdächtigen Prinzip der Mäßigkeit von Dingen und Haushalten haftet also das Gegenteil dessen an, was einige in der Rede von einer »schutzlosen Naivität«²⁶ im Werke Stifters aufgehoben sahen. Dabei wird jede Investition in die Einfachheit von Dingen, Menschen und Sprache, wie sie zweifelsohne auch im *Nachsommer* immer wieder ihren Ausdruck findet, zugleich von den Momenten der Abstraktion und Komplexität verschlungen. Am deutlichsten wird dies vielleicht am Element des Geldes selbst, an das alle Häuslichkeit gebunden ist. Schließlich heißt es: »Als ich achtzehn Jahre alt war, gab mir der Vater einen Teil meines Eigentums aus der Erbschaft vom Großoheime zur Verwaltung. Ich hatte bis dahin kein Geld zu regelmäßiger Gebahrung gehabt, sondern, wenn ich irgend etwas brauchte, kaufte es der Vater, und zu Dingen von minderm Belange gab mir der Vater das Geld, damit ich sie selber kaufe. Auch zu Vergnügungen bekam ich gelegentlich kleine Beträge. Von nun an aber, sagte der Vater, werde er mir am ersten Tage eines jeden Monats eine bestimmte Summe auszahlen, ich solle darüber ein Buch führen, er werde diese Auszahlungen bei der Verwaltung meines Gesamtvermögens, welche Verwaltung ihm noch immer zustehe, in Abrechnung bringen, und sein Buch und das meinige müßten stimmen.« (NS 20f.) Das väterliche Gebot ist es also, »pünktlich [zu] verfahren und haushälterisch [zu] sein« (NS 21). Doch

so einfältig eine solche Geldwirtschaft erscheint, so sehr durchwirkt sie Status, Besitz, Kaufentscheidungen sowie Lebens- und Einkommensstrukturen aller Akteure im Roman. Dabei steht der Einfältigkeit des »regelmäßigen Gebarens« zugleich das Komplement der Organisation dieses Geldvermögens selbst zu. Nicht einfach Geld ist es nämlich, sondern eine Erbschaft, die – so gewöhnlich dies vom Standpunkt des 21. Jahrhundert auch erscheinen mag – durchaus komplex strukturiert erscheint, nämlich als zinsgenerierende Position im Portfolio des Rentiers: »In dieser Zeit starb ein Großoheim von der Seite der Mutter. Die Mutter erbt den Schmuck seiner vor ihm gestorbenen Frau, wir Kinder aber sein übriges Vermögen. Der Vater legte es als unser natürlicher Vormund unter mündelgemäßer Sicherheit an und tat alle Jahre die Zinsen dazu.« (NS 13f.)²⁷

Unbekannt ist – mit einem Zeitgenossen Stifters gesprochen – gleichsam das eigentliche Zustandekommen jener ursprünglichen Akkumulation, »deren Ursprung [...] erklärt [wird], indem er als Anekdote der Vergangenheit erzählt wird.«²⁸ Wesentlich hingegen scheint, dass mit der Verzinsung des Vermögens Geld gerade nicht mehr bloß Geld, sondern zu einer dessen Abstraktheitsgrad übersteigenden Funktion wird. Wirft nämlich das Guthaben der Drendorfs als Einlage Zinsen ab, so führt die Spur der fiskalischen Organisation des Romans gerade zu jenen »Depositen«, die in der Nomenklatur eines anderen Klassikers der Ökonomie »als Ausgangspunkt für die Entstehung des Zirkulationskredits«²⁹ beziffert wurden. Über eben diesen Zins – »Geldgeschäft in seiner abstrakten Reinheit«³⁰ – deutet sich auch im *Nachsommer* an, wie sehr die Spur zwar verdeckt, jedoch entschieden in die Finanzwelt des 19. Jahrhunderts zurückführt, in die verschlungen sich die Figuren wiederfinden.³¹ Hier schimmert die Welt eines »durch Geld vermittelten indirekten Tausches«³² durch, das heißt: die Welt, hinter deren unverbrüchlichen Anfangssatz keine noch so entschlossene Entscheidung zurückzufallen vermag: »Mein Vater war ein Kaufmann.«³³

Heinrichs kontemplativer Lebensentwurf nährt sich im Stillen also aus dem aktiven System einer Geldwirtschaft. In der fiskalischen Ordnung, wie sie der Finanzierung seines ansonsten durchweg unproduktiven Lebens zu Grunde liegt, ist dabei eine verborgene Komplexität am Werk, die in entfernter Weise auch auf diejenige vorausweist, die Heinrich beim Eintritt in die verwaltete Welt des Unternehmens Asperhof antreffen wird. Zwar scheint das Geldwesen dort zunächst von geringer Bedeutung, doch tritt dessen gleichsam unhintergebar ordnungsstiftende Kraft ausgerechnet dort zu Tage, wo das 18. Jahrhundert bekanntermaßen noch ein Wohlgefallen ohne Interesse, ohne *interest*, ohne Zins erwartet: in der Kunstsammlung Risachs. Zentral scheint deren Stellung im Hause, und Stifter hört nicht auf zu betonen, welcher Rang ihr für eine vermeintlich harmonische Anordnung desselben zukommt. Ist nach Risach »in der Kunst nichts ganz unschön, so lange es noch ein Kunstwerk ist, das heißt, so lange es das Göttliche nicht verneint, sondern es auszudrücken strebt« (NS

388), so mischt sich unter diesen emphatischen Begriff von Kunst zugleich die Möglichkeit, dass es sich bei dem in ihr Ausgedrückten nicht zuletzt auch oder vielmehr gerade um ihren Preis handelt. Denn nicht weniger ausgiebig als von der Erscheinung der Kunstwerke selbst spricht der Roman von der Erwerbsgeschichte derselben. Einschlägig dafür ist der Bericht von der Reise ins italienische Cumae, auf der Risach jene im Marmorsaal verwahrte »Mädchengestalt« (NS 326) zum Kauf findet. »In so schöner Bildung, wie sie ein Künstler ersinnen, wie sie sich eine Einbildungskraft vorstellen, oder wie sie ein tiefes Herz ahnen kann« (NS 326), bildet sie das Herzstück einer Sammlung, die sich immer auch an ihrem kunstgewerblichem Wert bemessen lassen muss.³⁴ Denn von einem emphatischen Begriff der Schönheit, wie ihn das Bürgertum des 19. Jahrhundert noch im Munde führt, findet sich hier im Herunterbrechen des Schönen auf seine Darstellbarkeit in der Form des Geldes allenfalls noch eine Schwundstufe. »Der Kaufschilling«, so heißt es über die Statue, »war nicht geringe, da mein Gegenmann die Schönheit der Gestalt recht gut kannte, und sie geltend machte.« (NS 330) Der Verkäufer, »der sich durch Handel Geld erworben hatte« (NS 329), entstammt dabei wie Heinrich der Welt der Tauschwirtschaft. So steht Risachs Sammlung gleichsam für den Ort einer Kunst ein, der in Benjamins Sprache der Kultwert abhanden gekommen ist, um durch ihren Ausstellungswert ersetzt zu werden.³⁵ Weste das Standbild zuvor im Brettverschlag eines italienischen Dorfs, so wird es nun durch Restauration zum Gegenstand einer erbaulichen Kunstsammlung, die daraus ihr innovatives Moment schöpft, dass sie ihre Gegenstände maßvoll arrangiert, neu kombiniert und ihnen dadurch allererst Wert verleiht. Dass die Statue im Zuge der Restauration ihre Gipsschale verliert, nur um deren marmorne Substanz zu offenbaren, ist dabei gleichsam das geschmeidige Signum der Umkehr eines Kunstbegriffs im 19. Jahrhundert, durch die sich nunmehr für breite Bevölkerungsgruppen Kunst von einem Gebrauchs- zu einem Ausstellungsgegenstand wandelt, dessen Wert überdies monetisierbar wird und sich in Relation zu Preisbildungsprozessen eines entgegen früheren Zeiten gigantisch angeschwollenen Kunstmarktes zu messen hat. Fährt Risach nach der Entdeckung der Echtheit der Statue ein zweites Mal nach Italien, so tut er das nicht allein, um dem Verkäufer einen entsprechenden ehrlichen Preis zukommen zu lassen, der »den Wert eines solchen Gegenstandes, deren Preise in den verschiedenen Zeiten sehr wechseln, darstellen mochte.« (NS 334) Weit aus bedeutender scheint an der wiederholten Reise nach Italien die notarielle Beglaubigung eines Kaufvertrags, anhand dessen sich jenes Verhältnis verbürgen und nachweisen lässt, welches hier der Ausstellung und damit dem Kunstgenuss selbst eigentümlich vorgelagert wird, nämlich das vertraglich dokumentierte Besitzverhältnis: »Nachdem ich mir noch einen Kaufvertrag über das Marmorbild von einem Notar hatte verfassen lassen, und mich mit einer gefertigten Abschrift versehen hatte, erlegte ich die geforderte Summe, und reiste

wieder nach Hause.« (NS 335) Darin zeigt Kunst ihren eigentlichen Status an. Es gilt sie regelrecht einzugliedern in die Ordnung einer Häuslichkeit, gekleidet in das fiskalisch-juristische Korsett eines tragfähig wirtschaftenden Systems. Was einst am Kunstbegriff interesselos war, speist sich nun gerade am *interest*, also am Zins eines Vermögens, dessen Ursprung verborgen, weil Erzählung von Erbschaften bleibt: »Ich war damals«, so Risach über die Herkunft des Geldes für den Erwerb der Statue, »schon in den Besitz meiner größeren Habe gekommen, die mir durch eine Erbschaft zugefallen war, und zeigte mich bereit, die Summe zu erlegen.« (NS 334f)

Woraus der Asperhof seine Nahrung bezieht, sind nicht allein die gartenbauliche Organisation der Rosenzucht oder die von Winckelmann'scher Sprache kaschierten »Denkmale der bildenden Kunst, die [...] in ihrer Einfachheit und Reinheit das Gemüt erfüllen.« (NS 336) Vielmehr wird Risachs Lebensgeschichte erzählt als eine des Staatsdienstes im Österreich des 19. Jahrhunderts sowie als Lebensgeschichte dessen, der der zunehmenden Monetarisierung der lebensweltlichen Verhältnisse in Form von Sparzwang bzw. Sparethos zu begegnen weiß. Auch unter den Bedingungen dessen, was sich am *Nachsommer* als Elemente des Bildungsromans beziffern ließe, schreibt sich bei Stifter eine Biographie nicht mehr vom Goethe'schen Prinzip der totalen Entfaltung und Herausbildung eines Charakters her, sondern zumal und insbesondere als Herausbildung eines Vermögens qua eines »kleinen Stämmchens durch außerordentliche Sparsamkeit« (NS 620) unter der Bedingung von »kleinem Gehalt und [...] Erträgnis meines Ersparthen.« (NS 672) Hatte etwa noch Wilhelm Meister – »mich selbst, ganz wie ich da bin, auszubilden«³⁶ – die Geschäfte des Vaters ausgeschlagen, so findet sich Heinrich Drendorf gerade in der Geschäftigkeit eines Asperhofs wieder, die sich nicht nur unternehmerisch organisiert und am Ethos von gesunder Bilanz und redlicher Buchführung misst, sondern obendrein auf einer angemessenen Kapitalausstattung beruht. Den Höhepunkt dieser Organisationsform nämlich bildet zuletzt die Generierung eines *cashflow* als regelmäßigen Zufluss an Mitteln und Kapital zur Erhaltung und Reproduktion der Unternehmung. Hier berührt der *Nachsommer* die Welt jener zumal in Staatsschuldenkrisen fragwürdigen Königin der festverzinslichen Wertpapiere, durch die qua kollektiver Schuldverschreibung eine gesamte Volkswirtschaft in ein Schuldverhältnis gebracht wird: die Welt der Staatsanleihe. Denn Risach berichtet: »Man sagte, ich hätte reich geheiratet, weil mein Hauswesen ein ansehnliches war; allein die Sache verhielt sich nicht so. Meine Gattin hatte mir eine namhafte Mitgift gebracht, aber ich hatte eine größere Gabe hinzulegen können. Da ich in meinem mäßigen Leben beinahe nichts brauchte, so hatte ich, besonders da ich einmal in höherer Stellung war, bedeutende Ersparungen gemacht. Diese legte ich in den damaligen Staatspapieren nieder, und da dieselben nach Beendigung des Krieges ansehnlich stiegen, so war ich beinahe ein reicher Mann.« (NS 674f)

Es vermischt sich also der Grundsatz des »mäßigen Lebens« mit der Legende vom *smarten*, weil antizyklischen Investment, nach der ein Wertpapier gerade zu dem Zeitpunkt zu kaufen ist, wenn sich die Börsen in Aufruhr und Panik befinden. Nicht wegzudenken ist also die Verbindung des Prinzips des nachhaltigen Maßes mit den Grundpfeilern einer ausdifferenzierten fiskalen Ordnung, sofern sie in der Gestalt des Asperhofs als der Spätform eines *oikos*, die mit den Elementen moderner Betriebsführung verschmilzt, ihr einschlägiges Muster findet.³⁷ Diese Verflechtung des Anspruchs nachhaltigen Maßhaltens mit der Ordnung einer modernen Geld- und Finanzwirtschaft findet in Gestalt des Asperhofs als Miniatur einer Versuchsanordnung der Kleinunternehmung vielmehr ihr einschlägiges Muster. Dieser Versuchsanordnung entwächst zuletzt aber auch jene simple wie unhintergehbare Botschaft, mit der noch heute jene berühmte britische Tageszeitung rosafarben für sich wirbt: *We live in Financial Times*.

Anmerkungen

- 1 Stifters *Nachsommer* wird im Folgenden unter der Sigle NS mit Seitenangabe direkt im Fließtext zitiert nach Adalbert Stifter, *Der Nachsommer*, hg. von Karl Pönbacher, München 1978.
- 2 Die Spannungen im Gefüge der Prosa Stifters sind in vergangenen Jahren immer wieder Gegenstand von Untersuchungen gewesen. Immer noch besondere Erwähnung verdienen die Monografien von Eva Geulen (*Worthörig wider Willen. Deutungsproblematik und Sprachreflexion in der Prosa Adalbert Stifters*, München 1992) und Christian Begemann (*Die Welt der Zeichen. Stifter-Lektüren*, Stuttgart 1995).
- 3 »Seit über Stifter geschrieben wird, gehört der Begriff der ›Ordnung‹ zum unerläßlichen Beschreibungsinventar, sei es in affirmativer, sei es in kritischer, in sozialhistorischer, ideologiekritischer oder dekonstruktivistischer Perspektive.« (Werner Michler, *Adalbert Stifter und die Ordnungen der Gattung. Genetische »Veredelung« als Arbeit am Habitus*, in: Alfred Doppler u. a. (Hg.), *Stifter und Stifterforschung im 21. Jahrhundert. Biographie - Wissenschaft - Poetik*, Tübingen 2007, 183). Vgl. zum Ordnungsbegriff bei Stifter auch Hans Joachim Piechotta, *Aleatorische Ordnung: Untersuchungen zu extremen literarischen Positionen in den Erzählungen und dem Roman »Witiko« von Adalbert Stifter*, Gießen 1981; Franziska Schößler, *Das unaufhörliche Verschwinden des Eros - Sinnlichkeit und Ordnung im Werk Adalbert Stifters*, Würzburg 1995; Christian Begemann, *Erschriebene Ordnung. Adalbert Stifters Nachsommer*, in: *Lektüren für das 21. Jahrhundert. Schlüsseltexte der deutschen Literatur von 1200 bis 1990*, hg. von Dorothea Klein und Sabine M. Schneider, Würzburg 2000, 202–225; Axel Fliethmann, *Stellenlektüre Stifter, Foucault*, Tübingen 2002; Dominik Finkelnde, *Tautologien der Ordnung: Zu der Poetologie des Sammelns bei Adalbert Stifter*, in: *The German Quarterly*, 80 (2007), 1–20; den Sammelband: Sabine Becker und Katharina Grätz (Hg.), *Ordnung - Raum - Ritual: Adalbert Stifters artifizieller Realismus*, München 2007; Monika Ritzer, *Die Ordnung der Wirklichkeit. Zur Bedeutung der Naturwissenschaft für Stifter Realitätsbegriff*, in: Doppler u.a. (Hg.), *Stifter und Stifterforschung im 21. Jahrhundert*, 137–181; Robert Leucht, *Ordnung, Bildung, Kunsthandwerk. Die Pluralität utopischer Modelle in Adalbert Stifters Nachsommer*,

- in: Michael Gamper und Karl Wagner (Hg.), *Figuren der Übertragung. Adalbert Stifter und das Wissen seiner Zeit*, Zürich 2009, 289–306.
- 4 »Ipse ordo in rebus sic a Deo creatis existens unitatem mundi manifestat. Mundus enim iste unus dicitur unitate ordinis, secundum quod quaedam ad alia ordinantur. Quaecumque autem sunt a Deo, ordinem habent ad invicem, et ad ipsum Deum.« – »Die Ordnung, welche in den so von Gott geschaffenen Dingen besteht, beweist die Einzigkeit der Welt. Denn diese Welt heißt *eine* wegen der Ordnungseinheit, auf Grund deren etwas auf anderes hingeeordnet ist. Was immer aber von Gott ist, ist unter sich aufeinander und auf Gott hingeeordnet.« (Thomas von Aquin, *Summa theologica*, in: *Die deutsche Thomas-Ausgabe*, hg. und übers. von Dominikanern und Benediktinern Deutschlands und Österreichs, vollst., ungek. deutsch-lateinische Ausgabe in 34 Bänden, Graz et. al. 1933ff., Bd. I, quaestio 47, articulus 3, responsus).
 - 5 Zu Rosen bei Stifter und insbesondere im *Nachsommer* vgl. immer noch Christine Oertel Sjørgren, *Mathilde and the Roses*, in: dies., *The Marble Statue as Idea. Collected Essays on Adalbert Stifter's »Der Nachsommer«*, Chapel Hill 1972, 20–35.
 - 6 Vgl. Eva Sophie Wiedemann, *Adalbert Stifters Kosmos: Physische und experimentelle Weltbeschreibung in Adalbert Stifters Roman »Der Nachsommer«*, München 2009.
 - 7 Zu Stifters Gärten vgl. auch Herwig Gottwald, *Beobachtungen zum Motiv des Landschaftsgartens bei Stifter*, in: Walter Hetteche, Johannes John und Sibylle von Steinsdorf (Hg.), *Stifter-Studien. Ein Festgeschenk für Wolfgang Frühwald zum 65. Geburtstag*, Tübingen 2000, 125–145.
 - 8 »Alle aufsteigende Entwicklung in der Reihe der Organismen kann betrachtet werden als beherrscht von der Tendenz zur Kraftersparnis.« (Georg Simmel, *Über soziale Differenzierung. Sociologische und psychologische Untersuchungen*, in: ders., *Gesamtausgabe*, hg. von Otthein Rammstedt, Frankfurt/Main 1989, Bd. II *Aufsätze von 1887 bis 1890*, 258).
 - 9 Niklas Luhmann, *Legitimation durch Verfahren*, Frankfurt/Main 1983, VIII.
 - 10 Vgl. Jürgen Habermas, *Die neue Unübersichtlichkeit*, Frankfurt/Main 1985.
 - 11 Vgl. Georg Simmel, *Über soziale Differenzierung*, 115.
 - 12 Ferdinand Tönnies, *Gemeinschaft und Gesellschaft. Grundbegriffe der reinen Soziologie*, Darmstadt 1963, 25.
 - 13 Zur Korrespondenz zwischen Utopie und Gemeinschaft mit Blick auf den *Nachsommer* vgl. Peter Uwe Hohendahl, *Die gebildete Gemeinschaft: Stifters »Nachsommer« als Utopie der ästhetischen Erziehung*, in: Wilhelm Vosskamp (Hg.), *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*, Stuttgart 1982, Bd. III, 333–356.
 - 14 »In dem Tale waren daher mehrere Fabriken zerstreut. Sie gehörten meistens zu ansehnlichen Handelshäusern. Die Eigentümer lebten in der Stadt, und besuchten zuweilen ihre Werke, die von einem Verwalter oder Geschäftsleiter versehen wurden. Ich besuchte nach und nach alle diese Fabriken, und unterrichtete mich über die Erzeugnisse, welche da hervorgebracht wurden. Ich suchte den Hergang kennen zu lernen, durch welchen der Stoff in die Fabrik geliefert wurde, durch welchen er in die erste Umwandlung, von dieser in die zweite, und so durch alle Stufen geführt wurde, bis er als letztes Erzeugnis der Fabrik hervorging.« (NS 26).
 - 15 Dirk Baecker, *Die Form des Unternehmens*, Frankfurt/Main 1999, 9.
 - 16 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, in: ders., *Werke in 20 Bänden*, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt/Main 1986, Bd. III, 151.
 - 17 Teil dieser hegenden Dienstbarmachung der Vögel ist die koordinierte Ansiedlung derselben im Gehege des Vogelhäuschens: »Will man Vögel in eine Gegend ziehen, so

- muß man [...] Zufluchtsorte schaffen, und zwar so gut als möglich. Wir können, wie Ihr seht, nicht Felsen und Baumstämme aushöhlen, aber aus Holz gemachte Höhlungen können wir überall auf die Bäume aufhängen. Und dies tun wir auch.« (VS 134).
- 18 Joseph Schumpeter, *Theorie der wirtschaftlichen Entwicklung* [Nachdruck der 1. Auflage von 1912], Berlin 2005, 158.
- 19 Adam Smith, *The Wealth of the Nations*, hg. von Edwin Cannan, New York 2000, XXIII.
- 20 Robert M. Solow, *A Contribution to the Theory of Economic Growth*, in: *The Quarterly Journal of Economics* 70 (1956), 66.
- 21 Solche Expansion drückt sich in den Worten des Gärtners aus: »Auch in der Umgegend hat man Wohlgefallen an diesen Blumen gefunden, man setzt sie in Gärten und pflegt sie, ich schenke den Leuten Pflanzen aus meinen Vermehrungsbeeten, und unterrichte sie in der Behandlung. Zwei Wegstunden von hier ist ein Bauer, der wie ich eine ganze Wand seines Hauses mit Rosen bepflanzt hat.« (VS 128).
- 22 Walter Benjamin, *Stifter*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main 1977, Bd. II, 609.
- 23 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, in: ders., *Werke in zehn Bänden*, hg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1983, Bd. VIII, 307 (B 44).
- 24 Zur Bedeutung des Hauses bei Stifter vgl. zwei jüngere Einwüfe: Marcus Twellmann, *Spätökonomik. Zum ›Haus‹ in Adalbert Stiftern letzten Erzählungen*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 83 (2009), 597–618 sowie Saskia Haas, *Zentrifugale Architekturen - Adalbert Stiftern Häuser*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 85 (2011), 208–232.
- 25 »Fast ist es deshalb noch ein zweideutiger Ausdruck, daß der Tausch Vergesellschaftung bewirke: er ist vielmehr eine Vergesellschaftung, eine jener Beziehungen, deren Bestehen eine Summe von Individuen zu einer sozialen Gruppe macht, weil ›Gesellschaft mit der Summe dieser Beziehungen identisch ist.« (Georg Simmel, *Philosophie des Geldes*, in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd. VI, 210).
- 26 Wolfgang Matz, *Adalbert Stifter oder Diese fürchterliche Wendung der Dinge*, München 1995, 14.
- 27 Zum Status der Erbschaft im 19. Jahrhundert vgl. Ulrike Vedder, *Das Testament als literarisches Dispositiv. Kulturelle Praktiken des Erbes in der Literatur des 19. Jahrhunderts*, München 2011.
- 28 Karl Marx, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*. Erster Band, in: *Marx-Engels-Werke*, Berlin 1962, 741.
- 29 Ludwig Mises, *Theorie des Geldes und der Umtauschmittel*, München–Leipzig 1912, X.
- 30 Georg Simmel, *Philosophie des Geldes*, 306.
- 31 Bekannt ist, dass Stifter, der selbst unter schweren Geldsorgen litt, während des Börsenbooms der 1860er Jahre mit geliehenem Geld in Eisenbahnaktien spekulierte – und verlor. Ohne hinterlegbare Sicherheiten zu Lebzeiten war er also buchhalterisch insolvent. An seinen Verleger Gustav Heckenast, der ihm Geld geliehen hatte, schrieb er am 29. Juli 1865 verträgend, dabei in makabrer Spekulation auf den Wert des eigenen Todes verweisend: »Durch mich erleidest du keinen Verlust; denn was so scheint, ist nicht so. Du hast die Frucht teils schon in den Händen, teils ist noch so viel an Handschriften mein Eigentum, welches wieder in unvorhergesehenen Fällen in Deine Hände geht, und diese Frucht ist eine, die im Reifen begriffen ist, wie die Früchte unserer großen Dichter gereift sind, denen ich zwar weit nachstehe, denen ich aber doch ungleich verwandter bin, als dem jetzigen Elende unserer Dichtkunst,

- manch einzelne Herrliche ausgenommen. Nicht die Dichter selbst aber, sondern die später kamen, haben die Frucht gepflückt.« (in: *Die Mappe meines Urgroßvaters/Schilderungen/Briefe*, hg. von Karl Pömbacher, 5. Auflage, München 1995, 850). Stifters Schulden bei Heckenast beliefen sich bei seinem Tode auf etwa 19000 Gulden, was dem 10-fachen des Jahreseinkommens eines pensionierten Hofrates entspricht. Vgl. auch Helena Ragg-Kirby, »Warum nun dieses?« ›Verblendung‹ and ›Verschulden‹ in the stories of Adalbert Stifter, in: *German Life and Letters*, 55 (2000), 24–40.
- 32 Ludwig Mises, *Theorie des Geldes und der Umtauschmittel*, 316. Weiter heißt es bei Mises: »Zwischen Ware und Ware steht hier geradeso wie bei jedem anderen durch Geld vermittelten indirekten Tausche und eben im Gegensatz zum direkten Tausche das Geld als Mittelsgut. Das Geld aber ist ein wirtschaftliches Gut mit selbstständiger Wertbewegung; wer Geld oder Geldsurrogate erworben hat, ist damit an allen Veränderungen seines objektiven Tauschwertes mitbeteiligt.« (ebd.).
- 33 Dass Stifter über eine tiefe Einsicht in die Komplexität des Geldwesens verfügte, zeigt schon früh im Werk die folgende Beschreibung (nicht nur) des Wiener Hauptmünz-amtes an: Dort »trifft dein Auge auf ein Haus von großem Ansehen und Umfang – es ist ein seltsam Haus; man macht darinnen ein Ding, das an sich von geringem, man möchte sagen, von gar keinem Gebrauche ist – aber durch Konvention schlummert in dem Dinge der Inbegriff aller andern, und es wird täglich erstrebt, heiß erstrebt von Millionen Händen, und täglich weggeworfen von Millionen Händen: das Geld, ein Ding, erst harmlos erdacht zur Bequemlichkeit der Menschen, ein hohler unbedeutender Vertreter der wahren Güter, um sie, die großen, plumpen, unbequemen nicht allerorts mitführen zu dürfen – dann sachte wachsend in mählicher Bedeutung, unsäglichen Nutzen gewährend, Dinge und Völker mischend in steigendem Verkehr, der feinste Nervengeist der Volksverbindungen – endlich ein Dämon, seine Farbe wechselnd, statt Bild der Dinge selbst Ding werdend, ja einzig Ding, das all die andern verschlang – ein blendend Gespenst, dem wir, als wäre es Glück, nachjagen, – ein rätselhafter Abgrund, aus dem alle Genüsse der Welt emportauchen, und in den wir dafür das höchste Gut dieser Erde hineingeworfen haben, die Bruderliebe l..l.« (Adalbert Stifter, *Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben*, in: ders., *Die Mappe meines Urgroßvaters/Schilderungen/Briefe*, 290).
- 34 »Ich bin nicht reich genug, eine große Sammlung von den geschnittenen Steinen anlegen zu können, in welcher alle Gattungen enthalten sind, so fern man überhaupt Gelegenheit hat, sie zu kaufen, und weil ich das nicht konnte, so habe ich mich lediglich auf menschliche Gestalten beschränkt, und unter diesen wieder auf jene, deren Erwerb mir ohne Einfluß auf mein Hauswesen möglich war; denn es gibt Kunstwerke in diesem Fache, welche ein ganzes Vermögen in Anspruch nehmen, von dessen Rente manche kleine Familie, deren Ansprüche nicht zu bedeutend sind, leben könnte.« (NS 397).
- 35 Vgl. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I, 482ff.
- 36 Johann Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in: ders., *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, hg. von Erich Trunz, München 1988, Bd. VII, 290.
- 37 So auch schon Max Weber: »Rentenbringende Nutzung eines vorhandenen Vermögensbestandes, charakterisiert den ›Oikos‹, und dieser kann von einem primären Verwertungsinteresse von Unternehmerkapital tatsächlich ununterscheidbar und schließlich auch inhaltlich mit ihm identisch werden.« (Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie*, hg. von Johannes Winckelmann, 5. Auflage, Tübingen 1972, 232).

Sandra Kluwe

Ein »geradezu unendlicher Verkehr«

Warenverkehr, Briefverkehr, gesellschaftlicher Verkehr, Straßenverkehr und Geschlechtsverkehr als semantischer Holismus in Kafkas Novelle »Das Urteil«

»Wie er lder Freund in Petersburgl erzählte hatte er keine rechte *Verbindung* mit der dortigen Kolonie seiner Landsleute, aber auch fast keinen gesellschaftlichen *Verkehr* mit einheimischen Familien und richtete sich so für ein endgiltiges Junggesellentum ein.«

»Aus diesen Gründen konnte man ihm, wenn man noch überhaupt die briefliche *Verbindung* aufrechterhalten wollte, keine eigentlichen Mitteilungen machen.«

»er *verkehrte* mit seinem Vater ständig im Geschäft«

»In diesem Augenblick gieng über die Brücke ein geradezu unendlicher *Verkehr*.«

Franz Kafka, *Das Urteil*¹

I. Schon bei einer rein lexikalisch orientierten Lektüre von Kafkas Erzählung *Das Urteil* drängt sich die Hypothese auf, dass die Semantik des ›Verkehrs‹ das Sinnzentrum dieser Novelle bildet: Kumulativ und mit einer geradezu pointenhaften Zuspitzung verdichtet sich der Kern des narrativ gestalteten Konflikts in diesem Wortfeld und lädt zu einer Analyse ein, die Rekurrenz als Varianz (im Sinne einer metamorphotischen Wiederkehr des Verdrängten) verstehbar macht. Eine Analyse der ›Verkehrs‹-Semantik in Kafkas *Urteil*, die in der Forschung bislang noch nicht unternommen wurde, scheint daher lohnend. Stehen das leitmotivisch wiederholte *mot-clé* ›Verkehr‹ bzw. seine Synonyme doch offenbar für das Sinn-Zentrum der Erzählung und erfüllen damit jene Funktion, die dem ›Falken‹ im Rahmen der traditionellen Novellen-Typologie zugeschrieben wird: die kognitive Funktion, eine zunächst verborgene oder verschlüsselte Botschaft verstehbar zu machen.

Dabei ist es keineswegs damit getan, die übliche Semantik des Wortes ›Verkehr‹ lexikologisch aufzufächern, vielmehr ergibt sich – so meine These – die ›Bedeutung‹ dieses Wortes im *Urteil* erst aus dem Zusammenspiel affiner und assoziativ vernetzter bzw. kontaminierter Semantiken, die für diesen und nur für diesen Einzeltext charakteristisch sind. Mit anderen Worten: Jenes Alleinstellungsmerkmal, das auf einer dingsymbolisch-konkreten Ebene dem ›Falken‹ der prototypischen Novelle zukommt, ist hier dem abstrakten Signifikanten ›Verkehr‹ eingeschrieben: Dieser Signifikant, der – analog zur leitmotivischen Rekurrenz des ›Falken‹ – mehrfach wiederholt bzw. abgewandelt wird, führt »ins Zentrum

der Ereignisse«² und verleiht der Novelle »etwas Eigenartiges, Spezifisches«: jene »starke Silhouette«, welche »diese Geschichte von tausend anderen« unterscheidbar macht.³ Somit ergibt sich eine *sprachimmanente* Konzeption des ›Falken‹, wie sie sich bereits an einigen avancierten Novellen der Früh-Moderne wie Brentanos *Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl* nachweisen lässt: Der ›Falke‹ verliert seine dingsymbolische Konkretion und geht zusehends auf eine abstrakte, sprachinterne Ebene über. Dies entspricht der von Foucault konstatierten »crise de la représentation«, wonach sich die Sprache in der makroperiodischen Moderne als geschlossenes System erweist und nur noch selten auf eine außersprachliche Umwelt referiert, wie es bei einem traditionellen ›Dingsymbol‹ der Fall ist.⁴

In Brentanos *Kasperl*-Novelle begegnet diese Tendenz zur Abstraktion oder zur Selbstreferenz der Sprache in einer besonders radikalen Form: Hier rangiert das Schlüsselwort »Ehre« nicht mehr so sehr auf der Ebene der Repräsentationssemantik, sondern es eröffnet ein vornehmlich phonetisches Spiel der Wörter mit sich selbst⁵ – gemäß der polemischen Abwertung romantischer Lyrik als »Klingklingel«-Musik bei Jens Peter Baggesen, einem Parteigänger von Johann Heinrich Voß.⁶

Dass diese Verselbständigung des Lexems gegenüber der außersprachlichen Referenz einer Intention der *mens auctoris* entsprach, darf im Falle Brentanos durchaus bezweifelt werden. Auch in den vorliegenden Ausführungen soll keineswegs suggeriert werden, dass Kafka das semantische Netz, welches sich im *Urteil* ausgehend vom Wortsinn des ›Verkehrs‹ eröffnet, bewusst erstellt habe. Vielmehr wird die Annahme gemacht, dass sich die Schnittmengen des semantischen ›Verkehrs‹ während des – vom Autor bekanntlich als tranceartig-traumhaft beschriebenen – Schreibprozesses mehr oder weniger von selbst, also unbewusst ergeben haben.⁷ Nimmt man dies an – und die Spezifika der Kafka'schen Produktionsästhetik legen eine solche Einschätzung nahe –,⁸ so würden anti-hermeneutische Kafka-Interpreten auch dann nicht methodisch revidiert, wenn sich im *Urteil* ein regelrechtes Sinn-Netz ausmachen ließe, das auf den verschiedenen Wortbedeutungen von »Verkehr« basierte (wie im Folgenden gezeigt werden soll).

Tiefenpsychologisch gesprochen, handelt es sich bei dem semantischen Cluster, das sich im *Urteil* um das Wort ›Verkehr‹ lagert, vielmehr um den ›Pilz‹ eines untergründigen ›Myceliums‹: »Die Traumgedanken, auf die man bei der Deutung gerät, müssen ja ganz allgemein ohne Abschluß bleiben und nach allen Seiten hin in die netzartige Verstrickung unserer Gedankenwelt auslaufen. Aus einer dichterem Stelle dieses Geflechts erhebt sich dann der Traumwunsch wie der Pilz aus seinem Mycelium.«⁹ Ebenso wie die neuere psychoanalytische Traumdeutung nicht so sehr auf die einzelnen Bilder und Sequenzen, sondern verstärkt auf die »Quasi-Intentionalität« ihrer Verkettung zu achten beginnt¹⁰ – wobei schon Freud der Meinung war, dass das Netzwerk der Traumgedanken ein potentiell endloses sei und der Analyse nur annäherungsweise zugänglich werde –, muss

der Fokus der Aufmerksamkeit bei der Analyse des ›Verkehrs‹-Clusters im *Urteil* also auf die Schnittstellen der jeweiligen Verkehrsarten gerichtet werden: des Handelsverkehrs, des Briefverkehrs, des Gesellschaftsverkehrs, des Straßenverkehrs, des Geschlechtsverkehrs. Dabei ist zu zeigen, dass der jeweilige ›Verkehr‹ durch die Einbettung in das übergeordnete Wortfeld semantischen Mehrwert erlangt und also z.B. der Briefverkehr im Lichte des Straßenverkehrs und Geschlechtsverkehrs (und umgekehrt) betrachtet werden muss, um hermeneutisch ausgeschöpft werden zu können.

Insgesamt bilden die verschiedenen Verkehrsarten im *Urteil* einen regelrechten Verkehrs-Komplex – das Wort ›Komplex‹ hier verstanden als »Bezeichnung für eine Erscheinung, einen Sachverhalt, Vorgang oder Zustand, der aus einer Anzahl von Komponenten zusammengesetzt ist oder als zusammengesetzt angenommen wird.«¹¹ Ein tiefenpsychologischer Komplex entsteht durch »Erinnerungen aus *verdichteten* Erfahrungen und Phantasien, um ein ähnliches Grundthema geordnet und mit einer starken Emotion der gleichen Qualität besetzt.«¹² In der Erzählung *Das Urteil* ist die ›dichteste Stelle‹ des Netzwerks verknoteter Erinnerungen, aus der sich der Komplex erhebt »wie der Pilz aus seinem Mycelium«,¹³ zweifellos der »Verkehr«, wobei der Gesamt-»Verkehr«, der sich aus dem semantischen Cluster ergibt, im Sinne des semantischen Holismus mehr »*valeur linguistique*« besitzt als die Summe seiner Teile.

Zur Methodik der semantischen Analyse:

Die Beschreibung eines sprachlichen Systems kann ihren Ausgang entweder vom Bezeichneten oder vom Bezeichnenden nehmen, also entweder *onomasiologisch* oder aber *semasiologisch* vorgehen.¹⁴ Ähnliches gilt für die Interpretation literarischer Texte oder poetischer Sinn-Systeme: Es kann – analog zur Onomasiologie – von einem übergeordneten Thema, einem Leitmotiv wie z.B. dem ›Falken‹ der prototypischen *Novelle* als einem ›Bezeichneten‹ ausgegangen werden, wobei die jeweils zu untersuchenden Signifikanten im Sinne dieses präsumtiv-heuristisch antizipierten Signifikats untersucht werden.

Analog zur Semasiologie kann umgekehrt die Methode gewählt werden, zunächst das Wortmaterial des literarischen Textes zu analysieren und das herausarbeitende Meta-Signifikat, den hermeneutischen Fokus, induktiv aus den Signifikanten abzuleiten.¹⁵ Dabei kann die semasiologische, also ausdrucksseitige Ermittlung der Bedeutung eines Lexems auf verschiedenen Ebenen erfolgen: syntaktisch (durch Segmentierung und Klassifizierung syntagmatischer bzw. paradigmatischer Verbindungen), semantikimmanent (durch Nachweis partieller Synonymie oder Antonymie) und pragmatisch (durch Einbettung in Handlungskontexte, also literarisch: durch Einbettung in den *plot*).

Im Kern ist die semasiologische Operation jedoch untrennbar an die onomasiologische Vernetzung gebunden (und umgekehrt), denn die eigentliche Frage der Semasiologie: »Wie ist es möglich, daß der Bedeutungsträger *a*, der norma-

lerweise x bedeutet (d.h. das lautliche Symbol der Vorstellung x ist), die für ihn neue Bedeutung y annehmen kann?¹⁶ geht von der semantischen Nuancierung, Ausdifferenzierung, Verschiebung und Diversifikation des lexikalischen Gehalts durch den jeweiligen Kontext aus.

So lässt sich aus den eingangs abgedruckten Zitaten aus Kafkas *Urteil* die folgende onomasiologische Vernetzung des Lexems ›Verkehr‹ ablesen:

- Verbindung mit Landsleuten > gesellschaftlicher Verkehr
- briefliche Verbindung > kommunikative Mitteilungen (hier: persönlich)
- geschäftlicher Verkehr > Handelskontakte, berufliche Kommunikation
- Straßenverkehr (auf einer Brücke).

Unter dem Vorbehalt des ›semantischen Zirkels‹, wonach Bedeutungswissen immer schon vorausgesetzt werden muss, um Bedeutungsverhältnisse klassifizieren zu können, ließe sich – näherhin – die folgende Einteilung des semantischen ›Verkehr‹-Clusters nach offenerer Synonymie, partieller oder präsumtiver Synonymie sowie nach Antonymie vornehmen: Offenbar synonym sind die Sememe Verbindung; (gesellschaftlicher) Verkehr; (briefliche) Mitteilung. Eine lediglich partielle oder präsumtive Synonymie ergibt sich zwischen den soeben genannten Lexemen und dem Lexem des Straßenverkehrs. Darüber hinaus scheint eine zunächst latente, späterhin manifeste Antonymie zwischen »Verkehr« und »Junggesellentum« konstitutiv für die Semantik von Kafkas *Urteil* zu sein, woraus sich die Hypothese ableiten lässt, dass der Gebrauch des Lexems ›Verkehr‹ in dieser Erzählung auch und gerade den Geschlechtsverkehr indiziert.

II. »Jede Sprache ist ein Ganzes. Ein Begriff oder eine Aussage hat nicht isoliert Bedeutung und propositionalen Gehalt, sondern nur im Kontext eines ganzen Bündels von Aussagen, das schließlich eine gesamte Sprache umfasst.«¹⁷ Diese Grundannahme des semantischen Holismus (im Sinne Quines, Davidsons u.a.)¹⁸ soll nachfolgend auf das Wort ›Verkehr‹ und seine kontextuelle Spezifikation im *Urteil* angewandt werden. Um die falckenhaft-individuellen Abweichungen des Textes festmachen zu können, muss dabei zunächst die lexikalische Semantik geklärt werden.

In seiner ursprünglichen Wortbedeutung handelt es sich beim ›Verkehr‹ um den Verkehr der Waren, den kommerziellen Verkehr: »in bezug auf die bedeutung ist zu bemerken, dasz verkehr ursprünglich wahrscheinlich mehr den kaufmännischen verkehr, ›umsatz, vertrieb von waaren‹ bedeutete.«¹⁹ Komposita wie »Verkehrsmittel« – in der ursprünglichen Wortbedeutung »mittel um handel zu treiben« –²⁰, »Verkehrsstrasse« – in der Bedeutung »handelsweg« –²¹ oder »Verkehrswelt« – in der Bedeutung »kaufmannschaft«²² – sowie das Adjektiv »verkehrvoll« – in der Bedeutung »vielen umtausch von waaren u.s.w. habend« –²³ belegen dies.

Solch kommerzielle Semantik des Wortes »Verkehr« fügt sich insofern gut in die Gesamtanlage der Novelle *Das Urteil*, als sich die Kaufleute Bendemann

(Vater und Sohn) *eo ipso* über das Kommerzielle definieren, der Waren-»Verkehr« also auf der beruflichen Ebene grundlegend für das Selbstkonzept beider Männer ist. Mit anderen Worten: Der Handels-»Verkehr« charakterisiert Protagonist und Antagonist in ihrer jeweiligen sozialen und – hiervon abgeleitet – persönlichen Identität. Dabei liegt die Vermutung nahe, dass die spezifisch kommerzielle Konzeption des »Verkehrs« auch auf die anderen Arten des »Verkehrs«, die in dieser Novelle eine Rolle spielen, ausgreift.

Dass der eheliche »Verkehr« und der Handels-»Verkehr« jedenfalls für den Autor Franz Kafka sehr nahe beieinander lagen, lässt sich nicht zuletzt aus seinem *Brief an den Vater* ablesen, wo der eigene »Heiratsversuch« auf durchaus kaufmännische Weise als »Zwang zur Bilanz« bewertet wird:²⁴ »Bis zu den Heiratsversuchen bin ich aufgewachsen wie ein Geschäftsmann, der zwar mit Sorgen und schlimmen Ahnungen, aber ohne genaue Buchführung in den Tag hineinlebt. Er hat ein paar kleine Gewinne, die er infolge ihrer Seltenheit in seiner Vorstellung immerfort hätschelt und übertreibt, und sonst nur tägliche Verluste. Alles wird eingetragen, aber niemals bilanziert. Jetzt kommt der Zwang zur Bilanz, d.h. der Heiratsversuch. Und es ist bei den großen Summen, mit denen hier zu rechnen ist, so, als ob niemals auch nur der kleinste Gewinn gewesen wäre, alles eine einzige große Schuld. Und jetzt heirate, ohne wahnsinnig zu werden!«²⁵

Die zweite im Grimm'schen Wörterbuch verzeichnete Bedeutung von »Verkehr« ist »umgang, (gesellschaftliche) berührung«²⁶ – korrespondierend dem Verbum »verkehren« mit der Bedeutung »in verbindung stehen«.²⁷

Zu dieser Bedeutung wird im Grimm'schen Wörterbuch ein Kant-Beleg angeführt, der dem »gesellschaftlichen Verkehr« eine erkenntniskritische, geradezu konstruktivistische Nuance verleiht: »ort und zeitumstände bewirken .. angewöhnungen, die .. dem menschen das urtheil über sich selbst erschweren, wofür er sich halten, viel mehr aber noch, was er an dem andern, mit dem er im verkehr ist, sich für einen begriff machen soll.«²⁸

Diese Schwierigkeit, sich sowohl im »Urteil« über sich selbst als auch im »Urteil« über *autrui* ein angemessenes Selbst- und Fremdbild zu machen, ist für Kafkas Erzählung *Das Urteil* konstitutiv: Deren Pointe besteht ja gerade darin, dass aus falschen Fremd- und Selbstbildern ein eklatant falsches, unverhältnismäßiges (Todes-)Urteil abgeleitet wird,²⁹ das den »Verkehr« der Menschen allerdings nur für Vater und Sohn, nicht jedoch für den Rest der Gesellschaft zum Erliegen bringt. Vielmehr deutet der »unendliche Verkehr« (460), mit dem diese Erzählung ausklingt, an, dass zwischenmenschlicher Verkehr – analog zum Boten in Kafkas Erzählung *Die kaiserliche Botschaft* – niemals an sein Ziel kommen kann und ihm schon allein deswegen die sinnleere Dimension quantitativer Unendlichkeit zukommt. Dass gesellschaftlicher »Verkehr« für den Einzelnen sehr leicht diese Dimension des Leeren oder zumindest Banalen annehmen kann, bringt das im Grimm'schen Wörterbuch verzeichnete Goethe-Wort zum

Ausdruck: »*muszt ich nicht mit der welt verkehren? / das leere lernen, leeres lehren*«?³⁰ Die Bedeutung ›zwischenmenschlicher Verkehr‹, ›gesellschaftlicher Umgang‹ ist sowohl in Kafkas Leben³¹ als auch in seiner Erzählung *Das Urteil* zentral, und sie wird sowohl auf der motivisch-thematischen als auch auf der lexikalischen Ebene breit ausgeführt.

Schon die Exposition enthält mit dem »Brief« als einem Kommunikations- oder »Verkehrs«-Mittel, dem Blick durch das Fenster (zur Welt) auf die »Brücke« als einem ›Verkehrs-Knotenpunkt, der die ›Verbindung‹ von Personen, Waren und Räumen herstellt, drei Motive aus dem Bereich des zwischenmenschlichen ›Verkehrs: »Er hatte gerade einen Brief an einen sich im Ausland befindlichen Jugendfreund beendet, verschloß ihn in spielerischer Langsamkeit und sah dann den Ellbogen auf den Schreibtisch gestützt aus dem Fenster auf den Fluß, die Brücke und die Anhöhen am anderen Ufer mit ihrem schwachen Grün.« (442) Der Freund als der Adressat dieses Briefs hat anscheinend »keine rechte *Verbindung*« mit der russischen »Kolonie seiner Landsleute, aber auch fast keinen *gesellschaftlichen Verkehr* mit einheimischen Familien und richtete sich so für ein endgültiges Junggesellentum ein.« (443, Kursivierungen S.K.) Der russische Freund steht somit für eine isolierte Lebensform, die sich jedem sozialen »Verkehr« entzieht. Aus der Sicht des erfolgreichen Kaufmanns Georg Bendemann,³² der sich soeben verlobt und damit auf die Lebensform ehelichen ›Verkehrs‹ eingerichtet hat, erscheint eine solche Isolation defizitär. Dieses »Urteil« kommt nicht zuletzt deswegen zustande, weil der Kaufmann – der ursprünglichen Wortbedeutung gemäß – auch den sozialen und namentlich den ehelichen ›Verkehr« in Analogie zum Warenverkehr begreift: als eine (Geschäfts-)Beziehung und als ein Tauschverhältnis, das in jedem Fall Gewinn einbringen, Mehrwert erwirtschaften muss – eine Vorstellung, die auch dem heutigen Sprachgebrauch vertraut ist; man denke nur an die inflationäre Rede vom ›sozialen Kapital‹. Wo also der gesellschaftliche ›Verkehr‹ Georg Bendemanns das ›soziale Kapital‹ des Helden zu vermehren verspricht, hat sich der Freund auf dieser Ebene mehr oder weniger willentlich heruntergewirtschaftet, weil er sich nicht nur dem heimatlichen ›Verkehr‹ durch Flucht nach Russland entzogen, sondern darüber hinaus in Russland auf die Gründung neuer *connections* verzichtet hat.

Dieses soziale Defizit des Freundes hat Auswirkungen auf die Freundschaft und den brieflichen ›Verkehr‹, den Georg mit ihm unterhält: Georg überlegt, ob er dem Freund raten sollte, die »alten freundschaftlichen Beziehungen« – also den heimatlichen Sozial-›Verkehr« – »wiederaufzunehmen« (443). Er tut dies allerdings nicht und handelt stattdessen nach der Devise, dass man dem Freund, »wenn man noch überhaupt die briefliche *Verbindung* aufrechterhalten wollte, keine eigentlichen Mitteilungen machen« könne (444, Kursivierung S.K.). Georg hält den »Verkehr« der Briefe also aufrecht, aber es ist ein leerer, nichtssagender »Verkehr« geworden – kapitalistisch betrachtet: ein »Verkehr« ohne Rendite.

Diese tote Zone des kommunikativen ›Verkehrs‹ steht einerseits in merkwürdigem Kontrast zur Gewinnzone, auf der sich Georgs Handels›Verkehr‹ seit dem Tod seiner Mutter etabliert hat. Andererseits zieht Georg gerade aus diesem ›toten‹ Kontakt einen psychosozialen Mehrwert, indem er den gesellschaftlich und merkantil erfolglosen Freund als Kontrastfolie zur Selbstbestätigung funktionalisiert: »Die ›Korrespondenz‹ mit dem fernen Freund zeigt sich für den Protagonisten in zweierlei Weise zweckdienlich: Sie bietet ihm den (für Kafka stets interessanten) sozialen Mehrwert alles ›Gemeinschaftlichen‹ – daher kann der Vater dem Sohn später mit der Aneignung des Freundes soziales Kapital entziehen –, und sie liefert ihm zugleich die nötige Selbstbestätigung.«³³

Man könnte sagen, dass der spezifische »Verkehr«, den der vorläufig noch erfolgreiche Georg Bendemann mit seinem Vater unterhält, einen analogen Gewinn erzielt: »er verkehrte mit seinem Vater ständig im Geschäft, das Mittagessen nahmen sie gleichzeitig in einem Speisehaus ein, abends versorgte sich zwar jeder nach Belieben, doch saßen sie dann meistens, wenn nicht Georg wie es am häufigsten geschah, mit Freunden beisammen war oder jetzt seine Braut besuchte, noch ein Weilchen, jeder mit seiner Zeitung, im gemeinsamen Wohnzimmer.« (448f.) Das ›gemeinsame‹ Wohnzimmer, in dem Vater und Sohn keinerlei ›Gemeinsamkeit‹ pflegen, sondern jeder für sich ein öffentliches Medium lesen, indiziert ein *Communications*-Problem von der Art, dass das vordergründig ›Gemeinsame‹ in Wirklichkeit eine innere Distanz bestenfalls verdeckt, aber nicht überbrückt. Der Umstand, dass Vater und Sohn »gleichzeitig«, aber gerade nicht »gemeinsam« in einem Speisehaus ›verkehren‹, stellt diese innere Distanz zusätzlich heraus.

Der ›Verkehr‹ des Sohns mit dem Vater ist also offenbar genauso unecht und distanziert wie die briefliche Korrespondenz mit dem Freund. Am Ende wird beides durch den anonymen Verkehr der Verkehrsmittel auf der Brücke ersetzt, die ›unendlich‹ hin- und herzufahren scheinen (460), weil sie offenbar ebenfalls nicht beim jeweils Anderen ankommen.

Analog beklagt Gregor Samsa, der Protagonist der *Verwandlung*, dass sich sein Beruf in einem ›immer wechselnden, nie andauernden, nie herzlich werdenden menschlichen Verkehr‹ erschöpfe.³⁴

Als Georg nach Beendigung des Briefs an den Freund das Zimmer seines Vaters betritt, werden die innere Distanz und die atmosphärische Verdunkelung des Verhältnisses vollends deutlich. Zwar versucht Georg zunächst, sich durch den Abwehrmechanismus der Überfürsorglichkeit in seinem Selbstbild als liebevoller Sohn zu behaupten, doch nachdem er den Vater zugedeckt hat, wird unverkennbar, dass dieses Zudecken den schwelenden Machtkampf nicht länger verdecken kann. »Bin ich gut zugedeckt?« fragte der Vater [...] und schien auf die Antwort besonders aufzupassen / Sei nur ruhig, Du bist gut zugedeckt. / Nein rief der Vater daß die Antwort an die Frage stieß, warf die Decke zurück mit einer Kraft, daß sie einen Augenblick im Fluge sich ganz entfaltete und stand aufrecht im Bett.« (454f.)

Dass die »Antwort« des Sohns an die »Frage« des Vaters stößt, dass also der kommunikative »Verkehr« an dieser Stelle auf einen *clash* hinausläuft, macht deutlich, welches Konfliktpotential von Anfang an im »Verkehr« von Vater und Sohn lauerte. Gattungstypologisch ist diese Stelle insbesondere deswegen relevant, weil sie den »Verkehr« – als den semantischen ›Falken‹ der Novelle *Das Urteil* – mit deren *Wendepunkt* – als dem prototypischen Strukturmerkmal einer Novelle – engführt. Spätestens hier, an der strukturell profiliertesten Stelle, wird deutlich, dass der ›Verkehr‹ als Sinnzentrum der Erzählung gelten muss, welches die Bedeutungsebenen des Briefverkehrs, des Warenverkehrs, des gesellschaftlichen Verkehrs, des Straßenverkehrs und des ehelichen Geschlechtsverkehrs bündelt (wobei letzterer textimmanent durch das vom Vater inkriminierte ›Röcke-Heben der Braut und Sich-Befriedigen-an-der-Braut [456] zur Sprache kommt).

Ebenso wie »Frage« und »Antwort« an dieser Stelle aufeinanderprallen und sich wechselseitig zerreißen, steht auch der finale ›Urteils‹-Spruch des Vaters in keinem angemessenen ›Korrespondenz‹-Verhältnis zur mutmaßlichen ›Schuld‹ des Sohns.

Gleichzeitig enthüllt der Wendepunkt noch eine zusätzliche Bedeutung des Wortes ›Verkehr‹, die das Grimm'sche Wörterbuch sogar als die ursprüngliche Bedeutung des Verbums ›verkehren‹ verzeichnet, nämlich die Verkehrung im Sinne einer Inversion (oder hier: Subversion). Diese Bedeutung weist fünf Unterbedeutungen auf:

- erstens ›verkehren‹ im Sinne von »*umkehren, anders kehren*«, »*umdrehen*«;³⁵
- zweitens ›verkehren‹ im Sinne von »*in etwas anderes verwandeln*«, »*verzaubern*« (mit Beispielen aus Ovids *Metamorphosen*);³⁶
- drittens ›verkehren‹ im Sinne von: aus einer Fremdsprache »*übersetzen*«;³⁷
- viertens den ›Verstand verkehren‹ im Sinne einer kognitiven Störung;³⁸
- fünftens als Gegensatz zum ›Bekehren‹ (in einem religiösen Sinne).³⁹

Zu den Unterbedeutungen zwei und drei gehören spezifische Verwendungsformen des Wortes ›verkehren‹, die auf »*falsche wiedergabe*« und entstellende »*auslegung*« hinauslaufen,⁴⁰ also auf eine per-vertierende Hermeneutik. Dieser Wortgebrauch bezieht sich zum einen auf Akte des böswilligen Missverstehens im Alltag, zum andern auf die neue Auslegung der Gesetze des Alten Testaments durch Jesus Christus: »*dein Jesus hat das gesetz verkert / weit anders, den Mose gelert.*«⁴¹

Die zuletzt aufgeführte Unterbedeutung ist insofern einschlägig für die Erzählung *Das Urteil*, als hier ein zuletzt als »Jesus!« (459) apostrophierter *Sohn* das ›Gesetz‹ von Gott-*Vater* ausführt – allerdings buchstäblich ausführt, statt es durch einen Akt der autonomen Auslegung – wie ihn die Antithesen der Bergpredigt vollziehen – zu revidieren.

Denkbar wäre vor diesem Hintergrund die Lesart, dass der zunächst an die Stelle des Vaters getretene, zum erfolgreichen Chef avancierte Sohn Georg Bendemann diese ›Verkehrung‹ der Machtverhältnisse zuletzt suizidal büßt und sich dadurch ›bekehrt‹. Der jüdische Hintergrund der Erzählung müsste

bei dieser Deutung (die hier nicht weiter verfolgt werden soll) berücksichtigt werden: Bekanntlich wurde die Erzählung *Das Urteil* an Jom Kippur, dem Großen Versöhnungstag der Juden, geschrieben. Am Nachmittag von Jom Kippur werden die Sünden symbolisch in einem Fluss versenkt (ein Vorgang, der als »Takilisch« bezeichnet wird) – dies als Umsetzung von Micha 7, 19: »Du wirfst unsere Sünden in die Tiefe des Meeres hinab.«⁴²

Dass im Zusammenhang der ›Verkehrung‹ von Machtverhältnissen, zumal mit Blick auf die Vater-Sohn-Relation, auch die Bedeutung der ›Verwandlung‹ im Sinne einer Ovid'schen Metamorphose einschlägig ist, belegt schon die entstellungsgeschichtliche Nähe des *Urteils* zur *Verwandlung*: Wo sich der Vater des *Urteils* in der Wahrnehmung des Sohns vom infantil-hilflosen Greis in einen ›Riesen‹ verwandelt (449), verwandelt sich der Sohn der *Verwandlung* vom potenten Familienversorger zum hilflosen Krabbeltier.

Bei Georg Bendemann geht diese Depotenzierung des Sohns mit einer manifesten kognitiven Störung einher: »immerfort vergaß er alles« (458), heißt es über Georg, nachdem der Vater ihn durch die Imposanz seiner ›Auferstehung‹⁴³ eingeschüchtert und mental desorientiert hat.

Ebenso wichtig wie die Bedeutung ›Verkehrung der Machtverhältnisse‹, die ja auch durch den Kontext der russischen Revolution (gerichtet gegen den Zaren als Über-Vater) grundiert wird, ist jedoch die Bedeutung ›Verkehrung wohlmeinender Absichten‹ im Sinne einer kognitiv falschen und/oder böswilligen »auslegung«.⁴⁴ Sucht Georg Bendemann doch sowohl sich selbst als auch seiner Braut und seinem Vater einzureden, die Verschweigung seiner Hochzeit gegenüber dem Freund in Russland resultiere aus »Rücksichtnahme« (450), während zumal der Vater den »falschen Briefchen nach Rußland« keinerlei Glauben schenkt (455) und ihnen eine gänzlich andere, kompetitiv-agonale Absicht zuschreibt: »Wie Du geglaubt hast, Du hättest ihn [den Freund] untergekriegt so untergekriegt, daß Du Dich mit Deinem Hintern daraufsetzen kannst und er rührt sich nicht, da hat sich mein Herr Sohn zum Heiraten entschlossen« (455).

Konstitutiv für den Machtkampf von Vater und Sohn, den der Vater hier projektiv auf den Konkurrenzkampf von Sohn und Freund zu beziehen scheint, ist in beiden Fällen eine sexuelle Rivalität: der ›Verkehr‹ im Sinne des ehelichen Geschlechtsverkehrs.

Der Erstdruck des *Urteils* in der von Max Brod und Ernst Rowohlt konzipierten Zeitschrift *Arcadia* (1913) enthielt bekanntlich folgenden Paratext: »Eine Geschichte von Franz Kafka/für Fräulein Felice B.« Bemerkenswert ist auch, dass der Tagebucheintrag Kafkas, in dem er seine erste Begegnung mit Felice Bauer festhält, mit einem ›unerschütterlichen Urteil‹ endet – wobei dieses positive »Urteil« aus einem zunächst, aufgrund des ›reizlosen‹, ›leer‹ wirkenden Äußeren Felice Bauers, negativen Vor-Urteil hervorgegangen ist.⁴⁵

Vor diesem Hintergrund ist die Auskunft, die Kafka im Herbst 1912 über

den Schluss-Satz des *Urteils* gegeben haben soll, besonders aufschlussreich: »Weißt du, was der Schlußsatz bedeutet?«, soll Kafka seinen Freund Brod gesprächsweise gefragt und selbst die Antwort gegeben haben: »Ich habe dabei an eine starke Ejakulation gedacht.«⁴⁶ Durch diese Selbst-Exegese des Autors ist indiziert, dass das Wort »Verkehr« in dem Satz »In diesem Augenblick gieng über die Brücke ein geradezu unendlicher Verkehr« (460) auch im Sinne von »Geschlechts-Verkehr« lesbar ist. Hinzu kommt die in der Freud-Schule gängige Deutung der Brücke als »Sexualsymbol«.⁴⁷

Dabei scheint der »Orgasmus« Bendemanns mit der letalen Sogkraft des Untergangs korreliert, während der »Orgasmus« des Autors aus der Euphorie über den geglückten Schreib-Akt resultiert – jenem Schreib-Akt der Nacht vom 22. auf den 23. September 1912, mit dem Kafka nach eigener Einschätzung der Durchbruch vom »Vorspiel« zur vollgültigen Schriftstellerei gelungen ist. Die Nacht des *Urteils* war – um mit Detlef Kremers wegweisenden Ausführungen zur *Erotik des Schreibens*⁴⁸ zu reden – der erste vollgültige »Schreib-Sex« Kafkas, und sein Schreibfinger erwies sich hierbei als bestmögliches »Masturbationsorgan«, mittels dessen der Lust-Gewinn (im kapitalistischen Sinne von »Mehrwert«) des Orgasmus« ungleich treffsicherer zu erzielen war als auf dem Wege normierter heterosexueller Genitalität.⁴⁹ Der »Schreib-Sex« erwies sich gegenüber dem ehelichen Geschlechts-»Verkehr« als deutlich lustvoller, da hier jene interaktionalen Missverständnisse, Fehl-»Urteile« und Projektionen, die im zwischenmenschlichen »Verkehr« unvermeidbar sind, keine Rolle spielten.

Doch welchen Gewinn erzielte der Schreib-»Verkehr« Kafkas neben der mutmaßlichen libidinösen Befriedigung?

Anders als der reale Sohn vermag es der Autor, beide Puppen tanzen zu lassen: die Vater-Puppe und die Sohn-Puppe. Er hat Anteil an der Glorie und der fürchterlichen Macht, die er seiner Vater-Puppe *zuschreibt*: Er »spielt« den Vater, schlüpft in dessen Rolle, dessen »Schlafrock« (449). Das heißt natürlich noch lange nicht, dass die fiktiv-experimentelle Aneignung der Vater-Position eine reale Bewältigung des Vater-Komplexes herbeiführen würde. Doch konnte jener »unendliche Verkehr« jener unauflösbare Konflikt, der sich im Fall Kafka und seiner Figuren als eine Verstrickung aus Kaufmanns-Komplex (Hermann Kafka als ehrgeiziger und erfolgreicher Geschäftsmann), Kommunikations-Komplex, Ödipus-Komplex, Geschlechtsverkehr-Komplex und Schriftverkehr-Komplex realisierte, durch die spielerische Erprobung der Positionen von Vater *und* Sohn zumindest punktuell in eine erfolgreiche Tauschbeziehung »verkehrt« werden.

III. Was leistet die Anwendung des semantisch-holistischen Analyse-Verfahrens für die Literaturwissenschaft – bezogen auf das Beispiel von Kafkas Novelle *Das Urteil*?

Zunächst vermag sie, im Sinne der Theorie des semantischen Holismus, aufzuzeigen, dass die Bedeutung von Worten – auch und gerade in literarischen Texten

– nicht als fixe lexikologische Größe, sondern als textimmanent fluktuierend zu begreifen ist. Aus produktionsästhetischer Sicht ist dabei wichtig hervorzuheben, dass die »gemeinsprachliche Performanz« zwar dahin tendiert, »einer Ökonomie von »mittleren« semantischen Lautungen zu gehorchen und die originellsten Ausdruckseffekte zu vermeiden«, dass aber die Dichtung die paradigmatischen Substitutionsmittel der Metapher, des Neologismus usw. als »*Werkzeuge für eine zielgerichtete Befreiung der parole*« gebraucht,⁵⁰ also um einer Überwindung semantischer Normiertheit willen. Diese Überwindung eröffnet die Möglichkeit, dem sprachlichen Zeichen eine individuelle, für den jeweiligen Einzeltext spezifische Bedeutung zu verleihen – bis hin zu einer komplexhaft-anormalen, die normierte Semantik überschreitenden »Pathologie der Zeichen«,⁵¹ bei der sich der semantische Schwerpunkt von der Darstellungs- zur Symptomfunktion verlagert: »Bei bestimmten Geisteskrankheiten«, und auch bei der ästhetischen Semiose, »verschwindet der Unterschied zwischen Designat und Denotat«: »Normalerweise vertreten die Zeichen die Objekte, die sie designieren, nur in beschränktem Maße; aber wenn aus verschiedenen Gründen die Bedürfnisse nicht an den Objekten selbst befriedigt werden können, nehmen die Zeichen mehr und mehr die Stelle des Objekts ein.«⁵²

Kafka lässt an die Stelle der versagten sexuellen Befriedigung am »Objekt« das Substitut »unendlichen« Zeichen-Verkehrs« treten. Aus der Sicht von Morris wäre ein solcher Ersatz des Signifikats durch den Signifikanten pathologisch und – in eins damit – eminent literarisch. Ob pathologische Deformation oder künstlerische Steigerung: Literarizität setzt *per se* eine »reflexive, metasprachlich-metakommunikative Distanz zu allen konventionellen Sprachregeln« voraus.⁵³ *Ex negativo*, aus der Anormalität oder der Komplexhaftigkeit des Zeichengebrauchs heraus bezeugt sie die Notwendigkeit, semantische Bestimmungen in der Fluktuation zu belassen und z.B. den konventionellen »Verkehrs«-Begriff breiter zu streuen (im Sinne von Derridas *dissémination*) – denn: Bedeutung *ist* nicht, Bedeutung *will* (literarisch) *bedeutet* und (hermeneutisch) *gedeutet* sein.

Aus dieser Offenheit ergibt sich, dass der »semantische Holismus« des »hermeneutischen Zirkels« ein potentiell unbegrenzter und nur in geendeter Annäherung ans Unendliche begreifbar ist.⁵⁴ Das Signifikat wäre somit ein Unendliches; doch stehen zur Bezeichnung desselben nur endliche Signifikanten zur Verfügung. Die einzige greifbare Unendlichkeit wäre somit eine negative: die Limitation des Endlichen – oder: »ein [Annagen] der Grenzen«. ⁵⁵ Diese – mit Hegel zu sprechen – »schlechte Unendlichkeit«⁵⁶ ist zunächst in epistemologischer Hinsicht negativ oder restriktiv bestimmt, denn »mit dem irdisch befleckten Auge gesehn,«⁵⁷ zeigt sich uns nichts »wahrhaft« Unendliches: »Die Kunst ist ein von der Wahrheit Geblendetsein: Das Licht auf dem zurückweichenden Fratzensgesicht ist wahr, sonst nichts.«⁵⁸ Der Geist würde »frei«, wenn er aufzuhören vermöchte, »Halt zu sein«,⁵⁹ aber eben das vermag er nicht; er gleicht vielmehr einem »Käfig«, der

sich auf die Suche nach der Freiheit des Vogels begibt, die er aufgrund seiner Gitterstäbe *eo ipso* nicht fassen kann.⁶⁰

Eine metaphysische Dimension der ›Unendlichkeit‹ scheint damit ausgeschlossen. Ist doch der ›unendliche Verkehr‹, welcher Georgs Aufklatschen im Fluss (allenfalls deutbar als Styx) übertönt und dadurch bewirkt, dass der ›Held‹ spurlos und unhörbar untergeht, der novellentypischen Unerhörtheit seines ›Falls‹ ungeachtet, ein durch und durch irdischer und profaner: der alltägliche Straßenverkehr einer Brücke, die keineswegs in die ›wahre‹ Unendlichkeit des Jenseits zu führen scheint. Schon das limitierende Adverb »geradezu« in »ein geradezu unendlicher Verkehr« gibt zu verstehen, dass von ›wahrer‹ Unendlichkeit eben nicht ohne Weiteres zu sprechen ist.

Alles, was im fiktiven Erzählraum erreicht werden kann, liegt so in der doppelt »schlechten Unendlichkeit« begrenzter Erkenntnis und begrenzter Versprachlichung: »Die Sprache kann für alles außerhalb der sinnlichen Welt nur andeutungsweise, aber niemals auch nur annähernd vergleichsweise gebraucht werden, da sie entsprechend der sinnlichen Welt nur vom Besitz und seinen Beziehungen handelt.«⁶¹

Der ›unendliche Verkehr‹ der Sprache könnte demnach allenfalls durch totales Verstummen eine andere, epistemisch wahrere und zwischenmenschlich befriedigendere Dimension erlangen: »Stummheit gehört zu den Attributen der Vollkommenheit«, wie der späte Kafka schreibt.⁶²

Doch bereits für den Kafka des Jahres 1912 ist die Entscheidung für den Sisyphus-Kurierdienst ›unendlichen Verkehrs‹ unumkehrbar:

»Es wurde ihnen die Wahl gestellt Könige oder der Könige Kuriere zu werden. Nach Art der Kinder wollten alle Kuriere sein. Deshalb gibt es lauter Kuriere, sie jagen durch die Welt und rufen da es keine Könige gibt, einander selbst die sinnlos gewordenen Meldungen zu. Gerne würden sie ihrem elenden Leben ein Ende machen, aber sie wagen es nicht wegen des Dienstehrs.«⁶³

Der ›Kurier‹ Georg Bendemann hat den Todessprung aus dem Zirkel ›sinnlosen‹ Handels- und Briefverkehrs gewagt und der ›schlechten Unendlichkeit‹ ein »Ende« gemacht. Allerdings nicht als Herr seines Tuns, sondern fremdgesteuert durch einen ehemaligen patriarchalen Machthaber, einen ›König‹. Wenn der ›Unendlichkeit‹ des Kafka'schen Schreib-›Verkehrs‹ eine humane Dignität zukommt, so ist es die »Majestät des Absurden«,⁶⁴ die im Sinnlosen ihr schwarzes Haupt erhebt.

Anmerkungen

- 1 Franz Kafka, *Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe*, hg. von Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley und Jost Schillemeit. *Drucke zu Lebzeiten*, hg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann, Frankfurt/Main 1994, 443, 444, 448, 460. Sämtliche Kursivierungen stammen von der Verfasserin S.K. *Das Urteil* wird im Folgenden nach dieser Ausgabe mit einfachen Seitenangaben in Klammern zitiert.

- 2 Peter Klotz, *Johann Wolfgang von Goethe: Novelle*, in: *Deutsche Novellen von Goethe bis Walser. Interpretationen für den Deutschunterricht*, hg. von Jakob Lehmann, Bd. 1, Königstein/Taunus 1980, 11–29, hier 13.
- 3 Aus: Paul Heyse, *Einleitung zu »Deutscher Novellenschatz« (1871)*, zitiert nach: Josef Kunz (Hg.), *Novelle*, Darmstadt 1968, 68.
- 4 Vgl. Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, aus dem Französischen von Ulrich Köppen, Frankfurt/Main 1971, 269ff.
- 5 Vgl. zu dieser These Sandra Kluwe, *Die narrative Funktion von epischer Wiederholung und Formelhaftigkeit in Brentanos »Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl«*, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* (2010), 235–262, hier 254–257.
- 6 *Der Karfunkel oder Klingklingelalmanach. Ein Taschenbuch für vollendete Romantiker und angehende Mystiker. Auf das Jahr der Gnade 1810*, hg. und mit einer Einführung von Jens Baggesen, Tübingen 1810 (1809); Reprint Frankfurt/Main 1978.
- 7 Vgl. auch Franz Kafka, *Briefe 1902–1924*, hg. von Max Brod, Frankfurt/Main 1958, 385: »Nicht Wachheit, Selbstvergessenheit ist erste Voraussetzung des Schriftsteller-tums.« Manfred Engel spricht Kafka treffend eine »persönliche Variante »automatischen« Schreibens« zu (*Kafka-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, hg. von Manfred Engel und Bernd Auerochs, Stuttgart–Weimar 2010, 193).
- 8 Vgl. zu den Charakteristika der Kafka'schen Produktionsästhetik: Waldemar Fromm, *Schaffensprozess*, in: *Kafka-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, 428–437, sowie Sandra Kluwe, *Furor poeticus. Ansätze zu einer neurophysiologisch fundierten Theorie der literarischen Kreativität am Beispiel der Produktionsästhetik Kafkas und Rilkes*, in: literaturkritik.de (Februar 2007), unter: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=10438&ausgabe=200702 [letzter Zugriff am 04.06.2013].
- 9 Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, in: ders. *Studienausgabe*, hg. von Alexander Mitscherlich u.a., Frankfurt/Main 1975, Bd. II, 503.
- 10 Stavros Mentzos, *Traumsequenzen. Zur Psychodynamik der Traumdramaturgie*, in: *Psyche*, 49/1995, 653– 671, hier 654.
- 11 James Dreuer, Werner D. Fröhlich, *dtv-Wörterbuch zur Psychologie*, 2. Auflage, München 1969, 132.
- 12 Verena Kast, *Vater-Töchter, Mutter-Söhne: Wege zur eigenen Identität aus Vater- und Mutterkomplexen*, Stuttgart 1994, 37 (Hervorhebung S.K.).
- 13 Freud, *Die Traumdeutung*, in: *Studienausgabe*, Bd. II, 503.
- 14 Vgl. Edmund Braun, Hans Radermacher (Hg.), *Wissenschaftstheoretisches Lexikon*, Graz–Wien–Köln 1979, 520ff.: »Die *Semasiologie* geht von der lautlichen Form des Wortes aus und beobachtet die mit ihr verbundenen bzw. assoziierten Bedeutungen/Inhalte in Synchronie und Diachronie, die *Onomasiologie* geht von im Bewußtsein einer Sprachgemeinschaft existenten Begriffen und Begriffsgruppen aus und sammelt deren unterschiedliche lexikalische, stilistische und metaphorische Ausdrucksvarianten in Mundarten und Standardsprache.«
- 15 Die vorliegenden Ausführungen zur Semasiologie und Onomasiologie wurden zum Teil übernommen aus: Sandra Kluwe, *Zur Wechselbeziehung von Semantik, Pragmatik und Transzendentalpragmatik*, Ravensburg 2007.
- 16 Heinz Kronasser, *Handbuch der Semasiologie. Kurze Einführung in die Geschichte, Problematik und Terminologie der Bedeutungslehre*, Heidelberg 1952, 69f.
- 17 Peter Prechtel und Franz-Peter Burkard (Hg.), *Metzler Lexikon Philosophie. Begriffe und Definitionen*, 3. Auflage, Stuttgart–Weimar 2008, 245.
- 18 Der Terminus »Holismus« bezeichnet »ein Programm oder »Manifest« philosophisch-wissenschaftlichen Charakters, das die Notwendigkeit proklamiert, die »Totalitäts-

- perspektive« systematisch einzunehmen, um überhaupt ein echtes Verständnis von irgendwelchem Prozeß oder Struktur zu erlangen« (Gustavo Bueno Martínez, *Holismus*, in: *Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften*, hg. von Hans Jörg Sandkühler, Hamburg 1990, Bd. II, 552). Semantischer Holismus ist die Bezeichnung für Theorien, welche die Bedeutung sprachlicher Ausdrücke durch übergreifende Ganzheiten (Sätze, Texte, Kontexte, Überzeugungssysteme, Theorien, die Sprache bzw. das sprachliche Zeichensystem insgesamt) bestimmt sehen. Vgl. Verena Mayer, *Semantischer Holismus. Eine Einführung*, Berlin 1997.
- 19 Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, München 1999 (Fotomechanischer Nachdruck der Erstausgabe 1897), Bd. 25, Sp. 625.
- 20 Ebd., Sp. 637.
- 21 Ebd.
- 22 Ebd.
- 23 Ebd., Sp. 638.
- 24 Franz Kafka, *Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe*, hg. von Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley und Jost Schillemeit. *Nachgelassene Schriften und Fragmente*, Bd. II, hg. von Jost Schillemeit, Frankfurt/Main 1992, 214.
- 25 Ebd., 213f.
- 26 Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 25, Sp. 626.
- 27 Ebd.
- 28 Ebd.
- 29 Dass zwischenmenschliche »Urteile«, insbesondere diejenigen seines Vaters, für Franz Kafka ein ähnlich komplexhaftes Thema waren wie der zwischenmenschliche »Verkehr«, belegt der *Brief an den Vater*: »Faßt Du Dein Urteil über mich zusammen [...]« (Franz Kafka, *Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe*, hg. von Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley und Jost Schillemeit. *Nachgelassene Schriften und Fragmente*, Bd. II, hg. von Jost Schillemeit, Frankfurt/Main 1992, 144); »werde ich aufgemuntert, an meinen Wert erinnert [...] und Pepa wird vollständig verurteilt« (ebd., 150); »diese von Dir scheinbar unabhängigen Gedanken waren von Anfang an belastet mit Deinem ab-|153|sprechenden Urteil« (ebd., 152f.); »ohne Achtung vor meinem Urteil« (ebd., 154); »Deine vollständige Empfindungslosigkeit dafür, was für Leid und Schande Du mit Deinen Worten und Urteilen mir zufügen konntest« (ebd., 154); »alles das mit dem fürchterlichen heiseren Unterton des Zornes und der vollständigen Verurteilung« (ebd., 158); »Deine Urteile und Verurteilungen hinsichtlich der Kinder« (ebd., 176); »wo ich lebte, war ich verworfen, abgeurteilt, niedergekämpft« (ebd., 195f.); »unverständlich, daß Du mich so verurteiltest« (ebd., 204); »rietst entsprechend dem Gesamturteil, das Du über mich hattest, auf das Abscheulichste, Plumpste, Lächerlichste« (ebd., 206). Nicht zuletzt aus den offenbar zumeist ungerechten, undifferenzierten Vor-»Urteilen« Hermann Kafkas resultierte aus Sicht Franz Kafkas die »Unmöglichkeit des ruhigen Verkehrs« von Vater und Sohn, also die »Unmöglichkeit« eines offenen und unverkrampften mündlichen Austauschs. Der schriftliche Verständigungsversuch, als welchen Kafka den *Brief an den Vater* konzipierte, sollte einen Ausweg aus dieser »Unmöglichkeit« eröffnen.
- 30 Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 25, Sp. 627.
- 31 Kafka betonte brieflich wiederholt, dass er »für den Verkehr mit Menschen verloren« sei (Franz Kafka, *Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe*, hg. von Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley und Jost Schillemeit. *Briefe 1913-1914*, hg. von Hans-Gerd Koch Frankfurt/Main 2001, 74 und 210: »für den menschlichen Verkehr verloren«).

- 32 Zur Kaufmann-Figur im Werk Kafkas vgl. neuerdings Hans Kruschwitz, *Die Kunst der Behauptung. Kaufleute und Künstler im Werk Franz Kafkas*, Göttingen 2012.
- 33 *Kafka-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, 157 (Monika Ritzer).
- 34 Franz Kafka, *Oxford Oktavheft 17 (Die Verwandlung). Faksimile-Edition*, hg. von Roland Reuß und Peter Staengle, Frankfurt/Main–Basel 2003, [Manuskript: Bodleian Library, Oxford, Signatur MS. Kafka 18A], 7 (1 verso).
- 35 Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 25, Sp. 627.
- 36 Ebd., Sp. 628.
- 37 Ebd.
- 38 Vgl. ebd., Sp. 633: »so ist dieser zustand der verkehrten vernunft: narrheit«; ebd., Sp. 634: »verkehrte art zu schlieszen«, »verkehrte denkart«.
- 39 Ebd., Sp. 635.
- 40 Ebd., Sp. 630.
- 41 Ebd.
- 42 Vgl. Wolf-Daniel Hartwich, *Böser Trieb. Märtyrer und Sündenbock. Religiöse Metaphorik in Franz Kafkas »Urteil«*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 67(1993)3, 521–540, hier 528.
- 43 Vgl. zu dieser Lesart Peter von Matt, *Eine Nacht verändert die Weltliteratur*, in: *Franz Kafka. Neue Wege der Forschung*, hg. von Claudia Liebrand, Darmstadt 2006, 102–115, hier 105: Der Vater fährt »aus Decken und Linnen hoch wie der Resurrectus« – und der Erectus als *phallus omnipotens!*
- 44 Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 25, Sp. 630.
- 45 Franz Kafka, *Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe*, hg. von Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley und Jost Schillemeit. *Drucke zu Lebzeiten*, hg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann, Frankfurt/Main 1994, 431f.: »Frl. Felice Bauer. Als ich am 13. VIII zu Brod kam, saß sie bei Tisch und kam mir doch wie ein Dienstmädchen vor. Ich war auch gar nicht neugierig darauf, wer sie war, sondern fand mich sofort mit ihr ab. Knochiges leeres Gesicht, das seine Leere offen trug. [...] Fast zerbrochene Nase. Blondes, etwas steifes reizloses Haar, starkes Kinn. Während ich mich setzte, sah ich sie zum erstenmal genauer an, als ich saß, hatte ich schon ein unerschütterliches Urteil. Wie sich –«. Der Abbruch des letztzitierten Satzes dürfte im referierten Kontext als signifikant zu bewerten sein.
- 46 Max Brod, *Über Franz Kafka*, Frankfurt/Main–Hamburg 1966, 114.
- 47 Vgl. Manfred Lurker, *Wörterbuch der Symbolik*, 5. Auflage, Stuttgart 1991, 114: »In psychoanalytischer Deutung ist die B. ein Sexuelsymbol; die an der Jenseitsbrücke auftretenden Gefahren sind Ausdruck der Ängste des Ödipus- und Kastrationskomplexes. In der analytischen Psychologie kann die B. Bewußtsein und Unbewußtes verbinden, Sinnbild des Selbstwerdungs- und Individuationsprozesses sein.«
- 48 Detlef Kremer, *Kafka. Die Erotik des Schreibens*, Bodenheim 1998.
- 49 Was zu Lebzeiten Kafkas Tabu war, steht heute in jeder sexualwissenschaftlichen Statistik: »61% der Frauen kommen beim Masturbieren (fast) immer zum Orgasmus«, »81,5% der Männer kommen beim Masturbieren (fast) immer zum Orgasmus«, »75% der fest liierten Männer kommen mit ihrer Partnerin immer zum Orgasmus«, »28,6% der fest liierten Frauen kommen mit ihrem Partner immer zum Orgasmus.« Diese Zahlen stammen aus Edward O. Lauman, John H. Gagnon, Robert T. Michael und Stuart Michaels, *The Social Organisation of Sexuality* (1994). Hier zitiert nach: Suzi Godson, in Zusammenarbeit mit Mel Agace, *Das Buch vom Sex*, Hamburg 2003, 143.
- 50 Jean Guillaumin, *Das poetische Schaffen und die bewusste Bearbeitung des Unbewußten*, in: *Seminar: Theorien der künstlerischen Produktivität. Entwürfe mit Beiträgen*

- aus *Literaturwissenschaft, Psychoanalyse und Marxismus*, hg. von Mechthild Curtius unter Mitarbeit von Ursula Böhmer, Frankfurt/Main 1976, 176–192, hier 180 bzw. 182f.
- 51 Charles William Morris, *Zeichen. Sprache und Verhalten*, übersetzt von Achim Eschbach und Günther Kopsch. Mit einer Einführung von Karl-Otto Apel, Düsseldorf 1973, 301ff.
- 52 Charles William Morris, *Grundlagen der Zeichentheorie*. Aus dem Amerikanischen von Roland Posner unter Mitarbeit von Jochen Rehbein, Frankfurt/Main 1988, 67.
- 53 Karl-Otto Apel, *Sprechaktheorie und transzendente Sprachpragmatik zur Frage ethischer Normen*, in: ders. (Hg.), *Sprachpragmatik und Philosophie*, Frankfurt/Main 1976, 88f.
- 54 Vgl. Detlef Kremer, *Kafka. Die Erotik des Schreibens*, 22: »Noch die vieldeutigste poetische Schrift unterliegt dem Zwang der sprachlichen Signifikanz, nur behält sie sich ein Höchstmaß semantischer Beweglichkeit vor, das die Festigkeit des Diskurses oder die Kompaktheit der pragmatischen Alltagsrede fortwährend überschreitet und in Widersprüchen aufhebt. [...] Spätestens seit der Romantik setzt sich ein Typus der literarischen Kunst durch, dessen Anliegen weniger das Identische ist, sondern seine Zerstreuung im unendlichen Spiel der Bedeutungsvariationen. Die poetische Schriftbewegung, die sich in einem fortwährenden Setzen und Aufheben von vielfältigen, undeutlichen und zum Teil widersprüchlichen Bedeutungsspuren inszeniert, bedarf, um nicht zu erstarren, eines Lesers, der der allzu verständlichen Verlockung widersteht, den Sprüngen der Bedeutung mit begrifflicher Eindeutigkeit zu begegnen.«
- 55 Franz Kafka, *Oktavheft G (18. Oktober 1917 bis Ende Januar 1918)*, zit. nach: ders., *Schriften. Tagebücher. Briefe. Kritische Ausgabe*, hg. von Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley und Jost Schillemeit, Bd. 8: *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, hg. von Jost Schillemeit, Frankfurt/Main 1992, 32.
- 56 Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1830), hg. von Friedrich Nicolai und Otto Pöggeler, Hamburg 1991, 112: »Diese Unendlichkeit ist die schlechte oder negative Unendlichkeit, indem sie nichts ist als die Negation des Endlichen, welches aber ebenso wieder entsteht, somit ebenso sehr nicht aufgehoben ist«. Schon Aristoteles konzipierte das *apeiron* als »ein nicht in diskursiver Weise abschließend Erfassbares« (Peter Precht und Franz-Peter Burkard [Hgl.], *Metzler Lexikon Philosophie. Begriffe und Definitionen*, 633).
- 57 Franz Kafka, *Oktavheft G (18. Oktober 1917 bis Ende Januar 1918)*, 33.
- 58 Ebd., 62. Leicht variiert in: *Aus Franz Kafka: Aphorismen-Zettelkonvolut (Frühjahr 1918, mit acht Zusätzen aus dem 2. Halbjahr 1920)*, zit. nach: ebd., 127.
- 59 Franz Kafka, *Oktavheft G (18. Oktober 1917 bis Ende Januar 1918)*, 68. Ebenfalls in: *Aus Franz Kafka: Aphorismen-Zettelkonvolut (Frühjahr 1918, mit acht Zusätzen aus dem 2. Halbjahr 1920)*, zit. nach: ebd., 130.
- 60 Ebd., 117.
- 61 Ebd., 126.
- 62 Ebd., 50.
- 63 Ebd., 56.
- 64 Paul Celan, *Der Meridian. Endfassung - Entwürfe - Materialien*, hg. von Bernhard Böschstein und Heino Schmall. Unter Mitarbeit von Michael Schwarzkopf und Christiane Wittkopf, Frankfurt/Main 1999, 3.

Eugenio Spedicato

›Der Kamm in der Butter‹

*Von den Sirenenklängen der Selbstauflösung zu den Zerreißproben
der Kontingenz in Dieter Wellershoffs Erzählwerk*

Vorbemerkung. – Dieter Wellershoff ist ein Schriftsteller, der die Ereignishaftigkeit des literarischen Augenblicks häufig in Geschichten der Bewusstwerdung und zugleich der Selbstauflösung übertragen hat. Die illusionäre Allmachtsgeste eines ohnmächtigen Solipsismus, der die Gesetze seiner Welt festlegen will und dabei sein entfremdetes Dasein und die Herausforderungen der Alltagsrealität falsch einschätzt, ist eines der Hauptthemen der Romane und Erzählungen dieses Schriftstellers. Darin zeigt sich eine solide Kontinuitätslinie in seinem literarischen Schaffen, das schon immer bestrebt war, Phänomene des existentiellen Versagens analytisch zu beschreiben, die von stereotypen Lebensentwertungsstrategien, Selbstbeherrschung erfordernden Normalitätszwängen oder standardisierten Glückserwartungen ausgelöst werden. Dieses literarische Programm wird im Folgenden anhand von *Die Schönheit des Schimpansen* (1977), *Die Sirene* (1980), *Der Sieger nimmt alles* (1983) und der jüngeren Romane ausschnitthaft und am Leitfaden einzelner Erzählelemente illustriert. In Wellershoffs letzten Werken und besonders in der Erzählung *Das normale Leben* (2004) lässt sich jedoch eine Akzentverschiebung bemerken, die in den Zerreißproben der Kontingenz zumindest teilweise die Möglichkeit einer nüchternen Rückeroberung der psychischen Integrität sichtbar macht.¹ »Die Hölle, das sind wir selbst«,² resümierte einmal Adorno. Und doch ist uns grundsätzlich die Möglichkeit gegeben, wieder von vorne *und stets neu* anzufangen – diese Elementarweisheit, sei sie auch prekär und scheinbar banal, legt uns Wellershoffs letzte Einsicht in die Realität der Alltagswelt nahe.

1. Selbstauflösung als Rückfall in einen atavistischen Zustand. – Mit Hilfe eines Erzähltons, der mit vollen Händen ins Sprachregister des Düsternen und des Pessimismus greift, zeigt *Die Schönheit des Schimpansen* (1977) die innere, mit einem regressiven Potenzial versehene Ruinenlandschaft einer menschlichen Existenz bzw. die todesverbundene Obsession einer selbstdestruktiven, nach einer allseitigen Entwertung des Lebens strebenden Verweigerung. »Der Mensch bleibt insgeheim mit einem Teil seines Wesens ein potentieller Feind der Gesellschaft. Es formt sich ein exterritorialer Persönlichkeitsbereich«, wird es in *Erkenntnisglück und Egotrip. Über die Erfahrung des Schreibens* heißen.³ Im Roman untersucht Wellershoff eine Persönlichkeitsstruktur, die aus einer sonderbaren Mischung

von Selbstüberheblichkeit und Fatalismus, Hochmut und Selbsterniedrigung, Liebesbedürfnis und Liebesunfähigkeit, Selbstüberwindungswillen und Angst besteht und deutlich pathologische Züge aufweist. An mehreren Stellen wird die Vorliebe des Protagonisten Klaus Jung für das Tibetanische Totenbuch (das *Bardo Thödol*) hervorgehoben, eine Präferenz, die jedoch auf einem grotesken Missverständnis beruht. Jung strebt nach Selbstüberwindung und innerer Ruhe und tröstet sich ungebührlich mit dem leeren Gedanken der Nichtigkeit des Lebens, der Schmerzen, der Versprechungen, der Hoffnungen usw. Aber statt auf diesem Weg zur ersuchten Geistesklarheit zu gelangen oder die Kunst des richtigen Sterbens zu erlernen, nährt er Zwangsvorstellungen und Selbstzerstörungsgedanken in sich, die nichts mit orientalischer Weisheit zu tun haben. Vergeblich bleibt sein Selbstbefreiungswunsch, er verharrt im selbsterschaffenen Samsara, von seinen Dämonen verfolgt. Insofern stimmt es, dass Wellershoff mit dieser Figur keinen ›Gleichgültigen‹⁴ geschaffen hat, sondern ein Musterbild der Knechtschaft und der Ohnmacht; wohl aber hat er das Schauspiel einer verfehlten Gleichgültigkeit in Szene gesetzt. Wellershoffs Figur hat mit den »Phänotypen der Gleichgültigkeit«⁵ (mit Figuren wie Moravias Michele Ardengo, Sartres Antoine Roquentin, Camus' Meursault und Jean-Baptiste Clamence) nur das Sich-Zurückziehen ins Schneckenhaus einer solipsistischen Existenz, den ätzenden Blick des nicht Dazugehörenden, den Drang nach Selbstauslöschung gemein. Wellershoffs Romanfigur ist erfüllt von Empfindungen des Ekels, des Abscheus und der Verachtung, die aber kein Umschlagen ins Positive produzieren. Das genuin Sartre'sche Moment der *nausée*, nach der treffenden Definition von Winfried Menninghaus »die bejahende nichtthetische Erfahrung ›reiner‹ Existenz in ihrer zufälligen Faktizität«,⁶ wird bei Wellershoff zu einer verneinenden, thetischen Erfahrung der ›Unreinheit‹ der Existenz in ihrer vom Ich mit geschaffenen Unentrinnbarkeit. Das Gefühl der Selbstverunglimpfung, bedingt durch die ›Nichtswürdigkeit‹ des Lebens, wohl vor allem aber durch die schuldhaftige Gefügigkeit und Willenlosigkeit, durchzieht den gesamten Roman, es lähmt die Potenz des indifferenten Geistes. Zum Verständnis dieses Werks scheint deshalb der Begriff des Atavismus⁷ im Verhalten, das heißt des Rückfalls des scheinbar zivilisierten Menschen in einen archaischen Zustand, besser geeignet zu sein. Das Affenmotiv tritt im Roman viermal auf, zweimal in derselben Erzählphase, das dritte Mal in einer späteren Passage mit einer es verdeutlichenden Valenz, ohne dass jedoch das im Romantitel beigegebene Prädikat der »Schönheit« jemals erklärt würde, auch nicht bei der letzten Wiederkehr des Motivs vor dem Romanende.

Beim ersten Mal steht das Bild des Affen für einen rasenden, tobsüchtigen Menschen. Den Vergleich stellt Ellen Cybik an, die Frau des Protagonisten Klaus Jung, nachdem dieser auf einer gemeinsamen Wanderung zum Teide auf Teneriffa – neben der Frau ist noch deren Gönner mit von der Partie, von dem sie ihn glauben machen will, er sei nichts als ein gewöhnlicher Freund – in einem Anfall blinder Wut Steinbrocken von sich geschleudert hat: »Du weißt es genau«, sagte

sie, ›du hast ausgesehen wie ein Affe.‹ / ›Gut möglich‹, sagte er und stand auf, ›so seh ich eben aus.‹ / Und ein wenig vorgebeugt, sie anstarrend, glaubte er sehen zu können, daß sie Angst hatte.«⁸

Bei der vierten und letzten Rekurrenz des Affenmotivs heißt es, Jung habe ›lange, affenartige Arme.‹⁹ Mit solchen Armen wird dann in der letzten Episode Gerda Brekamp, eine von Jung aufgesuchte Zufallsbekanntschaft, erwürgt. Das zweite Mal erscheint das Affenmotiv in Verbindung mit der Statuette eines hockenden Schimpansen, der einen Totenschädel so betrachtet, als verstünde er, was er vor sich hat. Mit dem Schimpansen als dem nächsten lebenden Verwandten des Menschen im Tierreich ist im Allgemeinen die Vorstellung verbunden, dass er auf einer früheren Evolutionsstufe stehen geblieben ist, weil sich in ihm der Funke des Selbstbewusstseins nicht entzündet hat. Die kleine Holzfigur wird auf einem Stand am Lido San Telmo zum Verkauf angeboten. Ellen – Jung beobachtet sie aus der Ferne, ohne dass sie es bemerkt – scheint an der Figur zunächst sonderbar interessiert zu sein, um sie dann mit einer entschiedenen Bewegung wieder auf ihren Platz zurückzustellen. Nachdem sie fortgegangen ist, nähert sich Jung dem Verkaufsstand, um zu sehen, was Ellen so interessierte: »Unschlüssig, was er tun sollte, war Jung bei dem Verkaufsstand mit den kleinen Figuren stehengeblieben. Sie waren in Gruppen geordnet, nach Farben und nach Größen, und er erkannte sofort die schwarze Figur, die Ellen betrachtet und so heftig wieder weggestellt hatte. Es war ein aus Holz geschnitzter, kauender Schimpanse, der in seinen großen unbewußten Händen einen Totenkopf hielt, auf den er wie gebannt hinunterstarrte. Natürlich begriff der Affe nicht, was er in den Händen hatte, aber in der greisenhaften Kindlichkeit seines Gesichtes zeigte sich ein dumpfes Nachdenken, als dämmere in seinem Kopf eine Ahnung seiner Ähnlichkeit mit diesem knöchernen Gegenstand. / Jung kaufte die Figur und ging weiter. Nach ein paar Schritten blieb er stehen, um sie noch einmal zu betrachten. Der Schimpanse hielt den Totenschädel vor sich wie einen Spiegel, aus dem er sich mit leeren Augenhöhlen und grinsendem Gebiß entgensah. / Nein, er erkennt sich nicht, dachte Jung.«¹⁰

Die möglicherweise in diesem Motiv verborgene Anspielung auf Hugo Rheinholds Bronzefigur *Affe mit Totenkopf* (1892–93), eine humoristische Statuette zum Thema der Verwandtschaft von Mensch und Affe, scheint zum Verständnis dieser Textstelle kaum etwas beizutragen. Die karikaturale Absicht von Rheinholds Einfall war der sich als Affe wiedererkennende Mensch, der seine göttliche Berufung trotz Evolution kläglich verfehlt hat. Bei Wellershoff scheint, wenn überhaupt, nur das Motiv des Sich-Wiedererkennens übriggeblieben zu sein. Ob er ferner bei der Erfindung dieser thematischen Konstellation an Desmond Morris' witziges Erfolgsbuch *Der nackte Affe* (1967) gedacht haben mag, in dem das sexuelle Leben des Menschen mit dem der Affen verglichen wurde, darüber kann man nur spekulieren. Was will Jung aber nun mit dieser Plastik anstellen? Vermutlich verbindet er Ellens vorübergehendes Interesse an der Holzfigur mit der Tatsache, dass sie ihn zuvor verachtungsvoll mit

einem Affen verglichen hat. Jungs Hintergedanke dabei könnte sein, dass Ellen den hockenden Schimpansen mit ihm identifiziert hat und beim unvermuteten Wiederfinden der kleinen Statuette in ihrer Nähe noch einmal dieselbe »Angst« wie am Tage zuvor während der Bergwanderung verspüren würde. Deshalb will Jung sie nun sozusagen durch seinen Stellvertreter, den Schimpansen, ängstigen, da Ellen die Holzfigur wiedererkennen würde, deren Kauf sie verweigerte, und sich dabei wohl denken müsste, dass er – der wutanfällige Affe – sie genau beobachtet und durchschaut. Ein merkwürdiger Plan, der eine Schwäche im Gegenüber voraussetzt, die es möglicherweise gar nicht gibt: »Er dachte daran, sie ihr stumm zu überreichen, wenn er sie bei einer Lüge erwischte. Sie würde dann wissen, daß er sie beobachtete, und ihr Erschrecken würde ihre Schuld beweisen. [...] Es gab auch noch eine andere Möglichkeit: Er konnte das Tier an einen Ort stellen, wo sie es unbedingt finden mußte, und selber verschwinden. Er konnte sie mit ihrem Schrecken allein lassen und ihrem plötzlichen Begreifen.«¹¹

Wellershoffs Text scheint nun an dieser Stelle nahezulegen, dass sich Jung mit dem Schimpansen identifiziert, erstens weil er den durch seinen überraschenden Wutanfall angeregten Vergleich nicht verwirft, zweitens weil auch er wie der scheinbar grüblerische Schimpanse vor dem Spiegelbild des Todes sein eigenes Wesen zu begreifen versucht. Wie der Roman zeigt, versucht er seine von ihm selbst als nichtig wahrgenommene Existenz aber vergeblich zu begreifen, und er ist sich der Vergeblichkeit seines Versuchs auch bewusst. Es bleibt jedoch zweifelhaft und deshalb offen, woran das Prädikat der »Schönheit« haftet. Das vermeintliche Bemühen des Schimpansen, nämlich sein die Grenze der Tierheit überschreitender Versuch der Selbsterkenntnis, etwas also, das in gewisser Weise wegen seiner fast menschlichen Kühnheit als »schön« angesehen werden könnte, existiert doch nur in der Vorstellung des Beobachters Jung. Dieser Aspekt gewinnt auch in einer späteren, für das Verständnis des Schimpansenmotivs wichtigen Erzählpassage keine Klarheit, als die Statuette in den Gedanken Jungs wieder auftaucht und mit dem Tibetischen Totenbuch in Verbindung gebracht wird: »Jung wußte nicht, ob er das Buch richtig verstand. Es schien zu sagen, daß es keine wirklichen Schrecken und keine wirklichen Verlockungen gab, sondern nur die eigenen Ängste und Träume, mit denen man die Dinge belieh. Wenn man befreit werden wollte, mußte man sich zurückholen aus der Welt der Täuschungen, in die man sich verstrickt hatte, und das bedeutete zunächst, daß man sich in ihr erkennen mußte. Die kleine schwarze Affenstatuette aus Puerto, die jetzt auf seinem Bücherbord stand, drückte diesen Gedanken aus. Der Affe, der einen fremden Schädel betrachtete, sah in Wirklichkeit sich selbst, als ein Wesen, das sterben mußte, doch er war unfähig, das zu erkennen. Was würde er sehen, wenn er sich erkannte? Auch darauf schien das Buch eine Antwort zu geben. Nicht mehr das, was er in den Händen hielt, die zähnebleckende Fratze des Todes. Auch sie war nur eine furchterregende Maske, die einen zurücktreiben sollte in die Welt

der Täuschungen. Doch wenn man ihr standhielt, würde sie zerfallen, und man würde das klare Licht des Nichts erblicken wie in einem leeren Spiegel.«¹²

Der den Schädel betrachtende Schimpanse erscheint in den Gedanken Jungs als negative Folie für die menschliche Vermessenheit, alle Täuschungen, in die jeder Mensch nur dadurch, dass er *lebt*, verstrickt ist, überwinden zu wollen, um das Nirwana zu erreichen. Wie der Schimpanse unfähig ist, sein Wesen zu begreifen, so ist auch der Mensch unfähig, sich in der Welt der Täuschungen wiederzuerkennen, da er über den Gedanken des Todes als etwas Schreckliches keinesfalls hinaus gelangen kann, um »das klare Licht des Nichts« »wie in einem leeren Spiegel« zu erblicken. Würde dem »Schimpansen-Menschen« vielleicht das Prädikat der Schönheit zufallen, wenn sein vermessener Wunsch in Erfüllung ginge und er dieses »Licht« erblickte, so dass man ihn nicht mehr nur als Schimpansen ansehen dürfte? Wellershoffs Text gibt darauf keine Antwort; die Möglichkeit der Selbstüberwindung und des Eintretens in einen Nirwana-Zustand ist eine klägliche Selbstbefreiungsphantasie des Klaus Jung. Die »Schönheit des Schimpansen« bleibt ein Bild der geistigen Irritation, das vielleicht eine verborgene Ironie Wellershoffs gegenüber der Velleität derartiger Eskapismus-Wünsche enthält.

2. Psychische Irrfahrt als Lockung des Regressiven. – Dem Rückfall in einen atavistischen Zustand entspricht in *Die Sirene* die Lockung des Regressiven, die einen scheinbar ausgereiften Mann aus der Windstille seiner Existenz herausreißt und den psychischen Mächten der Selbstauflösung in die Hand gibt. Anders als in *Die Schönheit des Schimpansen* und später in *Der Sieger nimmt alles* wählt Wellershoff für diese Fallstudie keinen Versager, sondern einen Pädagogik-Professor unangefochtener Prominenz, der ein korrektes Leben führt und die Ordnung liebt (»Alles ist in Ordnung, dachte er, alles ist an seinem Platz.«¹³) Anders als in *Die Schönheit des Schimpansen* endet der Kampf mit dem inneren Feind hier in einem Sieg, der aber nur ein »Pyrrhussieg«¹⁴ ist, weil das Bedürfnis nach Überschreitung der von der Normalität aufgezwungen Bindungen bestehen bleibt und im Verborgenen voraussichtlich bald wieder nach neuen Fluchtwegen drängen wird. In diesem Werk inszeniert Wellershoff unauffällig die Geschichte der abendländischen Ratio und ihrer scheinbaren Triumphe über das stets wiederkehrende Karussell der tief in ihr verborgenen Selbsterstörungstrieb. Elsheimer, der Protagonist dieser Geschichte, ist eine Umkehrung von Odysseus. Zwar gelingt es ihm, seine eigene Triebstruktur, nach nicht wenigen Konzessionen an das Verlangen nach einem Doppelleben, schlussendlich zu beherrschen, aber man kann nicht sagen, dass er der ordnungswidrigen Lockung widersteht. Die fatale Anziehung des Gesangs quält ihn bis zum letzten Augenblick und hinterlässt in ihm nach seinem vermeintlichen Sieg eine innere Leere, die nicht kompensiert werden kann. Die Wellershoff-Forschung hat das Spannungsverhältnis zwischen Ratio und Begehren in dieser Novelle bereits ausgeleuchtet, indem sie u.a. auf Wellershoffs Erfassung

dieser Thematik in seinem Essay *Der Gesang der Sirenen* (1973), lange Zeit also vor der Niederschrift der Novelle, zurückgegriffen hat.¹⁵ Deshalb soll hier diesem Aspekt nicht noch einmal nachgegangen werden. Fruchtbarer dürfte es sein, anhand der »Schnee«-Metaphorik, die in der Novelle eine wichtige Rolle als symbolischer Begleitfaktor der Sogwirkung von Selbstdissoziationswünschen spielt, die Entwicklung in der anfälligen Persönlichkeit Elsheimers zu verfolgen. Wellershoffs Elsheimer, der ein Buch über Selbsterkenntnis schreiben will, lebt in einem Zustand der inneren Entzweiung. Wie der vom Gesang der Sirenen betörte Odysseus fühlt er sich auch bereit, seine Fesseln zu lösen, und in der Hingabe an die dunkle Macht der Sirene, hier in Gestalt einer telefonierenden Unbekannten, Ekstase und Zerstörung zugleich zu erleben. Sobald die Sirenenklänge einsetzen, setzt auch Schneefall ein. Die Flocken gehen aus der Atmosphäre »wie ein graues Flirren«¹⁶ hervor, und erst im Näherkommen wird ihr Weiß sichtbar. Aber sobald sie die Erde berühren, lösen sie sich auf wie ein »Luftgespinst«, wie »Scheinschnee«. »Es war wie mit dieser Stimme, sie hatte auch nichts hinterlassen.«¹⁷ Noch hat der Sog nicht seine ganze Kraft entfaltet, noch üben auf Elsheimer seine gewohnte Nüchternheit, seine aufklärerische Selbstsicherheit ihre Wirkung aus, und zwar dergestalt, dass er sich in seiner Vermessenheit wünscht, dass der Schnee – Todesbote und Sinnbild für die unbezwingliche Kraft der Selbstauflösung – mit einer stillen, tiefen, unberührten Decke sein Haus umgeben möge.¹⁸ Dazu kommt es aber nicht, die erwünschte Schneedecke bleibt aus, das Glücksversprechen muss verschoben werden. Daraufhin setzt die Sirene ihre süßen Angriffe fort, während die vermeintliche Standhaftigkeit Elsheimers immer deutlichere Risse zeigt, bis er seinen verborgensten Wünschen, seinen innersten Abgründen zum Opfer fällt. Wie nach magischer Vereinbarung mit der Dynamik des lauernden Zerfalls fällt auf einmal wieder Schnee, dieses Mal aber heftiger und dichter als zuvor, »und das noch grau durchschimmerte Weiß, das den Boden bedeckte, war für Elsheimer ein Versprechen, das er so wenig verstand wie einen bildlosen Schrecken im Traum.«¹⁹ Das Motiv des Schnees ist höchst ambivalent. Aus der Perspektive des Bedrängten erscheint der Schnee zugleich als Linderung und als Verheißung einer süßen Entrückung, während der Erzähler ihn dagegen als eine weiße Überschüttung beschreibt, die, Formen und Konturen vertilgend, wie der Tod alles gleich macht. Der nunmehr pausenlos niedersinkende Schnee wird mit einem »Erstickungsanfall« verglichen, der die Luft durchsetzt.²⁰ Zu gleicher Zeit wird Elsheimer vom Aufklaffen der unausfüllbaren Leere in seinem Inneren überwältigt, zerrissen wie er ist zwischen seinem Verlangen nach Befriedigung und seiner schmerzhaften Unzufriedenheit. Wellershoff findet einen Weg, um das Ambivalente im Schneefall zu verstärken, um dem Ineinandergehen des weißen Elements (Schnee) und des schwarzen (Erde) einen Sinn zu verleihen, als vermengten sich in einer illusorischen Synthese zwei antithetische Substanzen oder Wahrnehmungsmöglichkeiten. Dies geschieht an einer herausragenden Romanstelle durch die Erwähnung von

Leibperspektiven, eines Buches mit Zeichnungen und philosophischen Texten des Kölner Schriftstellers und Künstlers Günter Schulte.²¹ Besonders die Radierungen, in denen eine schwarze und eine weiße Hand ein variationsreiches Spiel von Figuren aufführen, in denen sich Trennung und Vereinigung, Eingrenzung und Auflösung abwechseln, haben Wellershoffs Phantasie angeregt.²² So wird der Schnee in Wellershoffs Transformation zu einem Äquivalent für die weiße Hand bei Schulte, die bedrohlich die grauschwarze überschattet, um sie ganz zu überdecken²³ – eine weiße Nicht-Identität, die Identität zum Verschwinden bringen will. »Das Eigene ist das Fremde und wird uns genommen.«²⁴ Eben dies geschieht dem in sich gespaltenen Elsheimer, der das Fremde der Sirene als das Eigene erkennt, ohne dieses Eigene verarbeiten zu können, weil der Philister in ihm sowohl sexuell als auch geistig die Oberhand gewinnt (er hat als Ersatz Geschlechtsverkehr mit Prostituierten und erzwingt, wie gesagt, nur einen Pyrrhussieg gegen die Verlockung der Selbstauflösung). »Das Weiß hatte ihn geschluckt. Er saß im Innern einer Höhle, und die Quelle, aus der das Weiß hervorsprudelte, befand sich hinter seiner Stirn.«²⁵ Elsheimer ist sein eigener Feind, die Sprudelquelle der weißen Flüssigkeit befindet sich in ihm selbst. »Er lebte nun in zwei Welten«²⁶; »ich bin dein Spiegelbild« flüstert ihm die Sirene zu. Und der Schnee, viel Schnee fällt wieder, »wie konnte man dem standhalten, dieser Verschüttung der Welt, dieser pockenartig niederfallenden Dämmerung, ihrer lautlosen gleichgültigen Unaufhaltsamkeit, die ihn einhüllte und einschloß und alle Richtungen verwischte.«²⁷ Der Schnee spricht zu Elsheimer mit der Stimme der Sirene und fördert von ihm endgültiges Aufgeben. Irrsinnig klingt Elsheimers Liebesbekenntnis ihr gegenüber, da sie doch aus dem Nichts kommt und selbst ein Nichts ist. Aber in dem Moment, in dem die höchste Gefahr gegeben ist, schlägt die Situation um und der Philister erobert das verlorene Terrain zurück. Kaum zufällig setzt im Roman plötzlich Tauwetter ein und der Schnee schmilzt zusammen, schmutzige Klumpen und Pfützen zurücklassend. Elsheimer schöpft wieder Selbstvertrauen und begibt sich sozusagen auf den »rechten« Weg. Die Drachentötung gelingt ihm, aber die weiße Hand, das heißt das Spiegelbild des Fremden wirkt in ihm untergründig weiter. Das Schweigen der Sirene erscheint – wie bei Kafka – als noch schrecklicher als ihr Gesang.²⁸

3. *Selbstauflösung aus dem »Niemandsegefühl«*. – Immer wieder wird Ulrich Vogtmann, der Protagonist von *Der Sieger nimmt alles*, in jeweils verschiedenen Ausprägungen von einem »Niemandsegefühl«²⁹ beschlichen, das ihm die Überzeugung einer Lebensschmach aufzwingt, von der er sich niemals befreien kann, und das auf eine psychische Grundstruktur verweist, die, wie Manfred Durzak richtig bemerkte, aus einem Komplex von »Entwurzelung, Ich-Schwäche, sozialer Degradation und narzisstischer Kompensationsanstrengung« besteht.³⁰ Die wirtschaftliche und gesellschaftliche, durchaus wesentliche Relevanz der Romanhandlung erscheint quasi als ein Vorwand in Anbetracht der minutiösen

Rekonstruktion der Mentalität dieses labilen Hasardeurs wie auch der subtilen Erkundung seines tief liegenden Impulses nach Selbstzerstörung. Der Drang nach Selbstbestätigung, nach Erfolg, Karriere und Reichtum, als wäre Geld das magische Mittel, das alle Lebensängste exorzieren kann, haftet an Vogtmanns Persönlichkeit wie ein Stachel, der ihn nie zur Ruhe kommen lässt und zum Schluss ruiniert. Seine geschäftliche Karriere erscheint als kompensatorisches Manöver, als innere Rebellion gegen das ihn unterminierende Gefühl der eigenen Schwäche, ja der eigenen Untauglichkeit, das ihn seit frühester Zeit verfolgt. Der Roman lebt vor allem von dieser Spannung zwischen einem mit allen Mitteln der Selbstverblendung vertuschten Minderwertigkeitsgefühl und der Vision einer offenen Zukunft, in der alles erreicht werden kann. In der Tat bleibt die Zukunft etwas Chimärisches, eine von inneren Zuständen fabrizierte Projektion, die niemals zur Erfassung der im Geschäftsleben verborgenen Risiken und Gefahren gelangt. Wellershoffs Wirtschaftsroman ist ein Werk über das psychische Versagen einer Persönlichkeit, die, wie das auch bei Klaus Jung der Fall ist, im Teufelskreis der eigenen Ängste und des Druckes nach Revanche gefangen bleibt. Ebenfalls wie bei Klaus Jung blendet Wellershoff auch bei Ulrich Vogtmann an verschiedenen Stellen Informationen über traumatisierende Kindheitserlebnisse ein, die das Bild einer nicht rückgängig zu machenden Ich-Verstümmelung formen. Es entsteht dabei die Vorstellung eines sozialen Kräftespiels, in dem Ausnutzung, Vergegenständlichung und Demütigung anderer Menschen stets am Werk sind und darum unvermeidlich auch das Opfer Vogtmann in ihren Sog ziehen. Vogtmann erlernt daraus die Kunst, härter bzw. gefühllos zu werden; das dicke Fell der Stärkeren entwickelt er aber nicht, und dies nicht, weil Mitgefühl ihn bremst, sondern bloß aus Schwäche, Inkompetenz und Waghalsigkeit. Indem er auf der Mitte zwischen Lamm und Wolf stehen bleibt, wird Vogtmann für Wellershoff zu einem idealen Demonstrationsobjekt der zerstörerischen Mechanik von Selbstdissoziation in einer kapitalistischen Gesellschaft. Konsequenterweise arbeitet sich der Streber hinauf, um sich den Beweis zu liefern, dass er nicht der Schwächling ist, für den ihn so viele in der Vergangenheit gehalten haben. Aber der Boden unter seinen Füßen schwankt. »Alles war Zufall gewesen. Zufällig, doch unentrinnbar war er hier.«³¹ Alles muss er zum persönlichen Erfolg aus dem Wege schaffen, jedes vermeintliche Hindernis, das ihn an seine konstitutive Schwäche erinnern könnte, damit er Selbstvertrauen schöpfen und sich jeweils ausmalen kann, dass er nicht immer noch derselbe ist, der während seiner Zeit im Internat von dem Schulprimus gezwungen wurde, ihm die Schuhe zu putzen.³² Aber der Misserfolg macht Jagd auf ihn, gerade weil er sich mit seinen eigenen Vorhaben ins Verderben stürzt. Eine Panzerung des Ichs zum Selbstschutz gegen die rücksichtslosen Praktiken im Wirtschaftsleben kommt bei ihm nicht zustande. Wellershoffs Roman ist keine bloße Illustration der Psychologie eines Versagers; vielmehr wird mit ihm auf den wohlbekanntesten Zusammenhang von chronischer Anfechtung des Selbstwertgefühls, die von der

Ellenbogenmentalität in der anomischen Gesellschaft bei den weniger Arrivierten ausgelöst wird, und sozial bedingtem Zwang zur Selbstbehauptung verwiesen. »Denn in Wahrheit heiße ich Niemand, / bin weder mit euch zusammen noch mit mir allein. / Keiner kann mich finden unter meiner Adresse. / Dort wohnt jemand ohne Interesse«,³³ schreibt der junge Ulrich in einem Gedicht, ohne seine Lebensattitüde später in der Substanz zu verändern. Unter postmodernen Bedingungen ist es zu einer allgemein anerkannten Tatsache geworden, dass alles, was ist, auch anders sein könnte, bzw. dass sich das Individuum auf Variabilität, Wettkampf und Rollenspiel einrichten muss, ohne weiterhin auf das Vorhandensein von Verbindlichkeiten zu achten, die das Gebot der Flexibilität in Frage stellen könnten. Wellershoffs Roman nimmt diese Situation vorweg, indem er in Ulrichs Psyche das Potenzial an Unruhe und Desorientierung freilegt, das im Prinzip der allgemeinen Beliebigkeit, der permanenten Wandelbarkeit angelegt ist, besonders wenn man – wie in Vogtmanns exemplarischem Fall – »das Glück« sucht, ohne von ihm begünstigt zu werden, oder wenn man Gerechtigkeitsansprüche zu abstrakt, zu dogmatisch einschätzt: »Die sinnlose Welt des Zufalls und die erbarmungslose Gerechtigkeit waren beide bloß unerträglich. Was gab es dazwischen? Was bloß? Wo sollte er hin mit sich? Wo paßte er hinein?«³⁴ Demgegenüber wirken sich mit unumschränkter Macht auf den Einzelnen, wie Wellershoffs Roman zeigt, die verlogenen Glücksillusionen aus, die die Medienwirklichkeit propagiert, indem sie klischeehaft das Bild des erfolgreichen, kühnen Wirtschaftsmanagers oder eines durch Konsumseligkeit dekorierten Lebens propagiert. Wellershoffs Roman illustriert am Beispiel des Ulrich Vogtmann die Antinomie zwischen Ich-Auflösung und Glücksverlangen, ohne eine vorgefasste Bilanz zu ziehen, mit dem distanzierten Blick des kühlen Betrachters, der nicht explizit Gesellschaftskritik übt und dessen Finalität hauptsächlich darin besteht, die Unerfüllbarkeit des Verlangens nach Identität und Glück und die Unmöglichkeit einer Kursänderung der im Roman beschriebenen Dynamik zu veranschaulichen.

4. Auf der Achterbahn des Alltagslebens. – »Ich stelle mir manchmal die Aufgabe, in einer vom Zufall durchmischten Welt zu leben, im Bild eines Kartenspiels vor. Man zieht gute und schlechte Karten, Vor- und Nachteile, Glücks- und Unglücksfälle, Gaben und Handikaps in einer zufälligen Mischung und Reihenfolge und muß nun versuchen, damit sein Spiel zu machen. Allmählich kann man wieder Ordnung in das Chaos bringen und seinem Spiel eine Richtung, eine eigene Logik geben. Doch das entstandene Muster kann stets durch neue Herausforderungen durchkreuzt werden, die die Zukunft offen halten als ein Feld unterschiedlicher Möglichkeiten. / Seit jeher hat das meine Phantasie erregt.«³⁵

Mit dem populären Bild des Lebens als Kartenspiel hat Wellershoff in *Schreiben in einer vom Zufall durchmischten Welt. Rede zur Verleihung des Heinrich-Böll-Preises* (1988) zum ersten Mal in seiner Essayistik sein Interesse für den Zufall als literarischen Gegenstand geäußert. Danach folgen noch zwei Texte

ähnlicher Ausrichtung: *Unabsehbarkeit*, der als Vorwort zum Sammelband *Das geordnete Chaos. Essays zur Literatur* (1992) dient, und *Zufall. Mehrdeutigkeit. Transzendenz*, die vierte der Frankfurter Vorlesungen, die in *Das Schimmern der Schlangenhaut. Existentielle und formale Aspekte des literarischen Textes* (1996) veröffentlicht wurde. Ohne Unberechenbarkeit gibt es weder im Leben noch in der Kunst Individualität und Mannigfaltigkeit: Auf diese Formel ließe sich das von Wellershoff in der Heinrich-Böll-Preisrede ausgedrückte Literaturverständnis bringen. Der Text, der das Wort »Unabsehbarkeit« im Titel führt und dem Inhalt der Preisrede entspricht, stellt den literaturtheoretischen Zufallsdiskurs in den weiteren Kontext der indeterministischen Konzepte, die im Verlauf des vergangenen Jahrhunderts in den Wissenschaften statische Erklärungsmodelle ersetzt haben. Das Wechselspiel zwischen Chaos und Ordnung (Dynamik und Statik) sei stets zu bedenken, meint Wellershoff, wenn man sich als Schriftsteller mit der lebensweltlichen Erfahrung konfrontiert. »Das Notwendige geschieht und benutzt den Zufall zur Verwirklichung seiner Zwecke. Aber der Zufall ist blind und unzähmbar. Mal mag er sich von geschichtlichen Entwicklungen in Dienst nehmen lassen. Ein anderes Mal durchkreuzt er sie und das Ergebnis erscheint als neue Notwendigkeit und läßt die anderen Möglichkeiten vergessen. Viele Zufälle annullieren auch Möglichkeiten, so daß man sie gewöhnlich gar nicht bemerkt. [...] Noch schlechter greifbar [als materielle Erscheinungen des Zufalls] sind die Unwägbarkeiten von Gefühlen, Stimmungen, plötzlichen Einfällen und Entschlüssen, die von etwas abhängig waren, was außerhalb von ihnen lag, einem besonderen, zufälligen Umstand, der genauso gut anders hätte sein können und der nun, durch sie hindurch, eine neue Notwendigkeit schafft.«³⁶

Die Arbeit des Schriftstellers werde demnach – so lautet Wellershoffs Schlussfolgerung – schon in ihren Ansätzen vom Bewusstsein des auf materielle ebenso wie auf immaterielle Erscheinungen des Kontingenten gegründeten Wechselspiels von Chaos und Ordnung mitgeprägt. Wellershoff will damit offenkundig kein Verhaltensprinzip statuieren, vielmehr bevorzugt er ein Bild der lebensweltlichen Wirklichkeit, in dem sich Orientierungslosigkeit, Einsamkeit, Fluchtversuche, Regressionen, aber auch Selbsterschaffungsversuche oder Hasardspiele stets ablösen, als läge darin die unerschöpfliche, nicht zu übersehende Quelle für eine unbegrenzte Anzahl von literarischen Sujets, als gälte diesbezüglich die Überzeugung, dass es in dieser Welt »kein gleichgültiges, belangloses Leben«³⁷ gebe.

Die althergebrachte Metapher des »Kartenspiels«, die bereits in der Böll-Preisrede vorkam, kehrt in *Zufall. Mehrdeutigkeit. Transzendenz* in variiertem Ausprägung wieder. Jeder Spieler müsse den Sinn seiner Spielart verstärken, meint Wellershoff, »indem er unpassende Karten ablegt, um neue, bessere in die Hand zu bekommen. Das kann natürlich stets durchkreuzt werden, indem er erneut unbrauchbare, störende Karten aus dem verdeckten Stapel zieht. Vielleicht aber hat er auch Glück und zieht einen Joker, der neue, überraschende Kombinati-

nen möglich macht, durch die bisher unlösbare Probleme lösbar werden.«³⁸ Das Vielseitige der sich bei jeder Spielrunde bietenden Möglichkeiten – so dürfte man Wellershoffs Standpunkt wohl zusammenfassend wiedergeben können – kann von jedem Spieler als belebend, erfrischend, aber auch als erschreckend empfunden werden, da es keine festen Spielregeln gibt, während die drängende Notwendigkeit, einen Lebensplan fassen und nach Erfolg trachten zu müssen, von jedem Spieler stets mit wahrgenommen wird, es sei denn, man lebt aufs Geratewohl, ohne sonderlich auf die Mischung von Handlung und Zufall zu achten. In dieser vierten Vorlesung betont Wellershoff das Gefühl des Prekären, des Bedrohlichen, das aus der Gefahr entsteht, durch ein falsches Spielverhalten das eigene Leben zu vertun. In Augenblicken der Selbstbesinnung, wenn man jenseits aller Selbsttäuschungen und selbst auferlegter Lebensziele in den Abgrund der eigenen Schwäche, der eigenen Lebensuntauglichkeit schaut, wenn man gezwungen ist, sich selbst zu revidieren oder gegen den Zerfall der eigenen Individualität zu kämpfen, bewahrt der Sirenenklang der Selbstauflösung seinen verlockenden Charakter, seine »zweideutige Schönheit«³⁹.

Die Darstellung des Wandelbaren in den Romanen *Der Liebeswunsch* (2000) und *Der Himmel ist kein Ort* (2009) sowie in der Erzählung *Das normale Leben* (2004) wird grundsätzlich entweder als Erfahrung des Unsteten, Prozesshaften und Fragmentarischen in der Lebenswirklichkeit ins Bewusstsein der Figuren verlegt oder in die Sujets im Sinne eines Aufeinanderprallens von getrennten Ereignisketten, die lebenswichtige Entscheidungen erfordern. In *Der Liebeswunsch* zerfällt ein scheinbar konsolidiertes Ritual von Freundschafts- und Ehebeziehungen, weil heimliche Selbsterfüllungswünsche und falsche Einschätzungen des futurischen Werts bestimmter Entschlüsse das totale Chaos herbeiführen. Der blinde Wille zur Aufrechterhaltung von gesellschaftsfähigen Verhaltensmustern, unabhängig von der Variablen individueller Charakterschwächen, dazu die hartnäckige Überschätzung des Sozialwerts eines öffentlich als erfolgreich geltenden ehelichen Zusammenlebens lösen jenes Chaos aus, das sie fernhalten wollen. Beides – das blinde, ichsüchtige Beharren auf Gefühlsordnung wie das Überhandnehmen der zerstörerischen Unbeständigkeit – erscheint schließlich als verdächtig, weil eigensinnig und von egoistischen Beweggründen geleitet. Darüber wird im Roman nie offenherzig und ehrlich diskutiert, vielmehr herrscht ein verlogener, ins Leere führender Antagonismus zwischen Suche nach innerer Ordnung und Freiheitsbegehren: »Chaos sei der Zustand, in dem es gleich wahrscheinlich sei, daß der Kamm in der Bürste oder in der Butter stecke. Das war eine witzige Definition gewesen. Aber für ihn hatte sie etwas Abstoßendes gehabt. Er wollte nicht in einer so beliebigen Welt leben, in der alles gleich wahrscheinlich und also ungewiß war.«⁴⁰ So referiert der nach Sinn und dem »rechten« Leben suchende Jurist Leonhard den Standpunkt seines Freundes Paul. Dieser zeigt seine Bereitschaft, bei Bedarf den Kamm doch in die Butter zu stecken, indem er für einen dreifachen Vertrauensbruch optiert, da er Leonhard, Marlene und schließlich auch Anja ver-

rät. Jener, der nicht die Phantasie hat, wenigstens einmal in seinem Leben einen erfinderischen Schachzug zu tun, kann an den sich gestaltenden Ereignissen auch nicht im Geringsten ablesen, dass die mangelnde Bereitschaft, das Wandelbare in die eigenen Berechnungen zu integrieren, das Auftreten chaotischer Zustände geradezu herausfordert. Das Auseinanderklaffen von Individualität und Rolle trifft alle Mitwirkenden des Figurenquartetts, die zusehen müssen, wie in ihnen Wünsche und Wirklichkeit auseinanderfallen, und dies, weil Kontingenz sie in voneinander abweichende Richtungen drängt. Das Auftauchen von Anja – das Eingreifen des Zufalls in eine scheinbar geordnete Welt der interpersonalen Relationen – würde kaum Zerfall mit sich bringen, gäbe es nicht von vornherein eine hinterrücks geplante Durchsetzung eigennütziger Existenzmöglichkeiten. Wie die Charlotte aus Goethes *Wahlverwandtschaften* muss Marlene zugeben, dass ›Existenzplanung‹ zum Scheitern verurteilt ist. Sie selbst kommt zu diesem Schluss: Ehrlicher wäre es, wenn ›Existenzplanung‹ gesehen würde als das, was sie tatsächlich ist, das heißt Implantierung ungeeigneter Materialien (Lebensvorstellungen) in das sich wie ein Fraktalbild stets verändernde Leben. Menschen wie Marlene können das Aleatorische ihrer Lebensprojekte nicht akzeptieren, denn auch ›Halt suchen‹ ist strukturell mit egoistischen Motivationen vermischt, die von sozialen Verhaltensmustern längst vorgeprägt wurden. »Alle sind wir jetzt auseinandergesprengt, nachdem wir etliche Jahre in der Vorstellung gelebt haben, Freunde fürs Leben zu sein. Muß ich mir jetzt sagen, daß dies vor allem meine Phantasie gewesen ist und ich die anderen dazu gedrängt habe, in dieser Inszenierung eine Rolle zu übernehmen? Oder war es vielmehr so, daß jeder von uns Halt in dieser zufällig entstandenen Ordnung gesucht hat?«⁴¹ Das ›rechte Leben‹ gibt es nicht – so etwa könnte das Fazit des Romans lauten. Jeder Entschluss, sich so oder anders zu verhalten, die Alternative zwischen Vorsicht oder Kühnheit, zwischen Erhaltung des Vorhandenen oder Entfaltung eines verschwenderischen Jetzt erscheinen als unausweichlich und doch unangemessen; sie lösen verstärkte Labilität aus. Die Befangenheit in den eigenen Vorstellungen ist ein Etwas, das sich sonderbar stabil in der allgemeinen Beliebigkeit und Veränderlichkeit ausnimmt, aber – seltsam genug – diesen Widerspruch gibt es, und er kann zu den verschiedensten Formen der Selbsttäuschung führen. »Das scheinbar Richtige hatte sich immer als falsch erwiesen«⁴² – so lautet an einer Stelle des Romans eine Feststellung Marlenes, die für die gesamte Geschichte stellvertretend ist. Es ist einer jener Momente, in denen sich der Zerfall – unter der Tarnung seiner schillernden Schlangenhaut – bedrohlich an den krisengeschüttelten Menschen heranschleicht: »Sie tat einen Blick hinter die Fassade, ohne Genaues zu sehen, aber so, als blicke sie in etwas Abgründiges, Schwindelerregendes, dem sie nicht gewachsen war.«⁴³

Die gleiche Wirkung einer Aufbrechung von scheinbar geordneten und vorhersehbaren Existenzbedingungen entfaltet in *Der Himmel ist kein Ort* das plötzliche Ereignis eines schweren, unter unklaren Umständen geschehenen Autounfalls. Die

aufgerüttelte Existenz ist die des frisch nominierten, evangelischen Pfarrers Henrichsen, dessen Festigkeit im Glauben schwankend ist, aber nun unerwartet einer harten Prüfung unterzogen wird. Der Fahrer des in einen See rasenden Wagens, ein allem Anschein nach ausgebrannter Mensch (Karbe), wird von der Polizei verdächtigt, den Unfall herbeigeführt zu haben, mit der teilweise misslungenen Absicht, seine Familie mit in den Tod zu reißen, da sich seine Frau endgültig von ihm trennen wollte. Pastor Henrichsen hält bis zuletzt an der Unschuldsvermutung fest, da kein Schuldbekentnis und auch keine sicheren Schuldbeweise vorliegen, und bringt damit die Dorfgemeinde gegen sich auf. Eine letzte Klärung der Unfallumstände findet jedoch nicht statt, weil Karbe, dessen Vertrauen der Pastor vergeblich zu gewinnen versucht hatte, Hand an sich legt. Am Romanende haben Einsamkeit und Selbstentfremdung in der Denkhaltung des Pastors, der es sich mit den alten Glaubenssätzen schwer macht, zugenommen. Der Zufall dient also auch in diesem Roman als Auslöser; wichtiger als das aber ist die Dramatik der Notwendigkeit, auf möglichst zukunfts offene Weise die richtige Entscheidung zu treffen, das richtige Verhalten für sich zu definieren. Dieser Dramatik ist Pastor Henrichsen nicht gewachsen, Entschlossenheit ist nicht seine Sache. Dafür aber hat er ein Gespür für Nuancen, für die nicht gleich sichtbaren Falten in den Erscheinungen, während andere Leute dagegen gern dem Zwang vorgefasster Meinungen gehorchen. »Das alles sah nicht nach einem Plan aus, aber es hatte die böse Folgerichtigkeit eines verfehlten Lebens und zerstörerischer Gedanken. Vielleicht war es das, was Karbe sich vorwarf und womit er nicht fertig wurde. Theologisch gesprochen war das ein Zustand von Unerlöstheit, eine Fesselung an eine nicht mehr zu tilgende Schuld. Es war aber eine andere Schuld, als der sich ausbreitende Verdacht ihm unterstellte.«⁴⁴

Tatsache ist, dass das Geschehene, fern vom Willen anderer Leute, die kurzen Prozess machen wollen, und trotz allem Gespür des subtil denkenden Pfarrers für die in der Wirklichkeit verborgen liegende Vielfalt rätselhaft bleibt. Und rätselhaft ist vor den befremdeten Augen Henrichsens überhaupt das Verhalten der ihn umgebenden Menschen und vor allem ihre Fähigkeit, einer zwanghaften Logik gleich einer bezwingenden Leidenschaft zu gehorchen, oder auch plötzliche Wandlungen der Persönlichkeit hinzunehmen, als bestünde ihre Natur aus einem Bündel verschiedener Ichs, von denen jedes nur temporär sichtbar ist und bei der nächstbesten Gelegenheit von einem anderen ersetzt werden kann. Parallel zu dieser Haupt handlung, die eine öffentliche – berufliche und kriminalistische – Dimension hat und den Lebensalltag des Protagonisten massiv beeinflusst, entwickelt Wellershoff episodenhaft eine Nebenhandlung privaten Charakters, die wie die öffentliche für den Pfarrer nur negative Auswirkungen haben wird. Auch in diesem Fall versucht Henrichsen, einen Kontakt zu einem, ihm – anders als Karbe – durchaus zugeneigten Menschen zu etablieren, zu einer älteren Frau, die plötzlich mit ihren leidenschaftlichen Briefen in sein Leben einbricht und unbeabsichtigt ins Schwarze seines unerfüllten Liebesbedürfnisses trifft. Gleich bei der zweiten Begegnung aber

endet die Beziehung in einem Fiasko, weil die Frau eigentlich keiner Liebe fähig ist. Auf eindringliche Weise und vielleicht nicht ohne eine gewisse Schadenfreude zeigt Wellershoff hier wie auch schon früher in *Der Liebeswunsch*, wie der Versuch, eine größere sentimentale Freiheit im Liebesglück zu gewinnen, nur eine noch größere Ernüchterung mit sich bringt, wenn man nicht genug Phantasie besitzt, die Tücken vorauszuahnen, die in den eigenen Erfüllungswünschen verborgen liegen. Die Zukunft gewährt Chancen, aber dazu gehört, sie richtig einschätzen zu lernen, Anzahl und Beschaffenheit der möglichen Ausgänge abzuwägen und demjenigen, der dann tatsächlich eintritt, nachdem er sein wahres Gesicht enthüllt hat, mit Gelassenheit und nach der eigenen Mitverantwortung fragend entgegenzutreten. Auf diese Weise lässt sich das Endergebnis von Henrichsens Misslingen in beiden Sphären – im Öffentlichen wie auch im Privaten – zusammenfassen.

Aufschlussreich ist im Rahmen der vorliegenden Interpretationsskizze die Erzählung *Das normale Leben*. Hierin geht es um einen allein stehenden Rundfunkredakteur – er heißt Alwin –, der sich nach seiner Pensionierung als freischaffender Autor bzw. als Ratgeber durch seine Artikel und Vorträge zu lebensweltlichen Themen einen Namen gemacht hat. Sein Verleger plant, einen neuen Band von ihm unter dem Titel »Das Glück« herauszugeben, in dem der Spannung von »glücklich sein« und »Glück haben« nachgegangen werden soll. Tatsächlich bemüht sich der Vierundsiebzigjährige um eine möglichst gute Kombination zwischen den beiden Polen, da er – nach zwei gescheiterten Ehen – gewohnt ist, mit Frauen vorübergehend zu flirten, die er während seiner Vortragsreisen kennenlernt, um sich nicht auf eine feste Beziehung einlassen zu müssen. Während einer dieser Reisen wird ihm das Manuskript eines jungen Menschen namens Stefan Ketteler überreicht, der ihn einmal interviewt hat. Einige Zeit danach bringt sich der sechsundzwanzigjährige Ketteler um, indem er sich mitten im Winter in einen Wald legt und – als wäre er eine mutigere Variante von Elsheimer – einschneien lässt. In der Folgezeit verspürt auch Alwin den kalten Anhauch des Todes, als er wegen einer nächtlichen Herzattacke in die Intensivstation eingeliefert wird. Die Ärzte retten ihn jedoch durch einen chirurgischen Eingriff. Zu Beginn der Erzählung mit einer Abfolge von Rückblenden, die Licht auf Alwins Vergangenheit werfen, befindet sich der ruhebedürftige Protagonist nach überstandener OP in seiner Ferienwohnung und beschäftigt sich mit seinen Gedanken, mit seiner Einsamkeit, mit dem Manuskript des Selbstmörders, das in ihm zunächst Neugier und Abneigung weckt, ihn dann aber in seinen Bann zieht, und schließlich mit seinem Verlangen nach Nina, einer jüngeren Frau mit erotischer Ausstrahlung, mit der er Jahre zuvor ein Verhältnis gehabt hat. Das Verhältnis mit Nina war an seiner Neigung, gleichzeitig mehrere Liebschaften zu haben, und an seinem Unwillen, sich durch Verhehlung zu verpflichten, gescheitert. Am Erzählanfang ist Nina verwitwet und darum frei – so vermutet irrtümlich Alwin, der mit ihr wieder Kontakt anknüpft in der Hoffnung, die alte Beziehung aufzufrischen, ohne zu wissen, dass Nina kurz vor

ihrer dritten Ehe steht. Nina wird ihn besuchen, aber nur um mit ihm ein letztes Mal zu schlafen. Am Erzählende muss auch Alwin – wie schon Paul in *Der Liebeswunsch* und Henrichsen in *Der Himmel ist kein Ort* – lernen, mit seiner nicht rückgängig zu machenden Enttäuschung und mit seinen Selbstvorwürfen umzugehen.

Was ist ›normal? – lautet die implizite Frage dieser Erzählung. Ohne dass der Begriff der Normalität von Wellershoff problematisiert würde, scheint sich im Verlauf der Geschichte eine Art Antwort herauszubilden. ›Normal‹ ist das mechanische Sich-Entfalten der Alltagsroutine oder, anders gesagt, die Aufrechterhaltung der Wiederholbarkeit, unter der Bedingung, dass man noch nicht bereit ist, sich die Gewissheit des Sterbens als etwas Unabänderliches vorzustellen. Tritt einmal diese Bereitschaft – wie in Alwins Fall – ein, dann ändert sich die Wahrnehmung der Normalität für den Rest des Lebens. Der Einschnitt des unmittelbaren Erlebnisses der Lebensgefahr greift in Alwins Selbstbewusstsein ein und erschließt in ihm über die Depression hinweg den Raum eines reiferen Nachdenkens. Eine markante Infragestellung seines Lebensstils bilden Kettelers nihilistische Lebensvorstellungen ebenso wie das Imposante seines Selbstmords. Mit beidem muss sich der leichtlebige Alwin nun auseinandersetzen. Das Manuskript des Selbstmörders – ein aus fulminanten, voneinander abgesetzten Notaten bestehender Text – erschüttert ihn. Darin sind Gedanken wie dieser enthalten: »Wie sich alles setzt im Leben, selbst das Ungeheuerlichste, wie alles in eine Gewöhnlichkeit, in die Normalität gezogen wird, dieser Sog des Alltäglichen, dieser vergebliche Widerstand gegen das Sich-in-die-Dinge-Fügen.« Oder dieser: »Es gibt keine Wahrheit, aber es gibt Lüge.«⁴⁵ Und noch ein anderer: »Langsam verliere ich alles: die Sehnsucht, die Wut, die Angst, die Radikalität des Denkens, den Zwang zur Rationalität.«⁴⁶ Sätze dieser Art bestechen Alwin wegen ihrer ultimativen Kraft und ihrer wie gestochenen Präzision. Er muss feststellen, dass eine derartige fragmentarische Philosophie der systematischen Lebensentwertung und des Verschwindens eine innere Kohärenz besitzt, die jedes unreflektierte Dahinleben als selbstgefällig und kurzsichtig entlarvt. Gegenüber solcher Kohärenz hat Alwin wenig zu bieten. Wellershoff lässt aber die Einsicht durchschimmern, dass derartige Vorstellungen wie die des Stefan Ketteler eine Art von schwarzem Universalismus älteren Stils durchsetzen wollen, die das Disponible der Lebensmöglichkeiten falsch einschätzen. Das vermeintlich Immergleiche, das der Nihilismus entwertet, gibt es nicht; vielmehr gibt es die Veränderungen im Immergleichen, die stets vorhanden sind und das Leben mit Wert erfüllen – diese Sichtweise will Wellershoffs Erzählung beglaubigen. Sie enthält somit eine Absage an jeden Nihilismus und zugleich die Bejahung eines desillusionierten Vitalismus, der die Niederlagen des Alltags wie auch die Negation des Todes in sich aufgenommen hat und stets bereit sein will, »die Lust des Augenblicks als Sieg über den Tod zu erleben.«⁴⁷ Am Ende der Erzählung steht der Protagonist in seiner neuen und reiferen Einsamkeit da, wachgerüttelt von den blitzenden und doch hilflosen Sätzen eines Nihilisten à la Cioran, sich wehmütig verabschiedend von der gemütlichen Aussicht

auf eine sentimentale und sexuelle Befriedigung. Sein Credo ist ein neu gewonnenes Vertrauen auf Kontingenzen, auf die schillernde Veränderlichkeit des vermeintlich Immergleichen, auf Handeln, auf »Erkenntnisglück«⁴⁸ als Schwelle zu einer neuen Lebenschance: »Er stand, umgeben von Stille, in diesem Gedankenwirbel, der ihn aufwühlte, aber sich allmählich von selbst ordnete. Er war ein alter Mann, der auf Abruf lebte, versehen mit der Weisung, noch einmal und solange es ging in sein normales Leben zurückzukehren. Wie auch immer es lief: Er hatte Grund, das zu feiern.«⁴⁹

Anmerkungen

- 1 In dieser Hinsicht kann der kritische Ansatz von Thomas Stölzel, der Wellershoffs Kontingenzverständnis schlicht als »Apostasierung des Kontingenten« verurteilt, hier nicht geteilt werden. Vgl. Thomas Stölzel, *Den Tiefengehalt einer Situation erkunden*, in: Werner Jung (Hg.), *Literatur ist gefährlich. Dieter Wellershoff zum 85. Geburtstag*, Bielefeld 2010, 77–96, hier 94.
- 2 Theodor W. Adorno, *Engagement* (1962), in: ders., *Noten zur Literatur*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main 1981, 409–430, hier 415.
- 3 Dieter Wellershoff, *Erkenntnisglück und Egotrip. Über die Erfahrung des Schreibens* [1978–79], in: ders., *Wahrnehmung und Phantasie. Essays zur Literatur*, Köln 1987, 146–188, hier 149.
- 4 Vgl. Walter Olma, *Vereinsamung und Selbsterstörung. Dieter Wellershoff als Phänomenologe gegenwärtiger Einsamkeitsproblematik*, in: Manfred Durzak, Harmut Steinecke, Keith Bullivant (Hg.), *Dieter Wellershoff. Studien zu seinem Werk*, Köln 1990, 89–111, hier 105 und Werner Jung, *Im Dunkel des gelebten Augenblicks. Dieter Wellershoff - Erzähler, Medienautor, Essayist*, Berlin 2000, 213.
- 5 Vgl. Manfred Geier, *Das Glück der Gleichgültigen*, Reinbek bei Hamburg 1997, insbesondere Kapitel 5.
- 6 Winfried Menninghaus, *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt/Main 1999, 514.
- 7 Vgl. diesen hier zu einem deskriptiven Zweck gebrauchten Begriff in *Deutsches Fremdwörterbuch*, begründet von Hans Schulz, fortgeführt von Otto Basler, Berlin 1996, 424–426.
- 8 Dieter Wellershoff, *Die Schönheit des Schimpansen*, in: ders., *Werke 1: Romane*, hg. von Keith Bullivant und Manfred Durzak, Köln 1996, 537–741, hier 623.
- 9 Wellershoff, *Die Schönheit des Schimpansen*, 709.
- 10 Ebd., 636.
- 11 Ebd., 637.
- 12 Ebd., 665.
- 13 Dieter Wellershoff, *Die Sirene*, in: ders., *Werke 2: Romane, Novellen, Erzählungen*, hg. von Keith Bullivant und Manfred Durzak, 579–710, hier 586.
- 14 Werner Jung, *Im Dunkel des gelebten Augenblicks. Dieter Wellershoff - Erzähler, Medienautor, Essayist*, Berlin 2000, 246.
- 15 Vgl. z.B. Jan Sass, *Der magische Moment. Phantasiestrukturen im Werk Dieter Wellershoffs*, Tübingen 1990, 263ff.
- 16 Wellershoff, *Die Sirene*, 584.
- 17 Ebd.
- 18 Ebd.
- 19 Ebd., 610.

- 20 Ebd., 618.
- 21 Günter Schulte, *Leibperspektiven. Radierungen und Texte zur Phänomenologie der Wahrnehmung*, Köln 1979.
- 22 Vgl. Wellershoff, *Die Sirene*, 639–640.
- 23 Vgl. die Abbildung der betreffenden Radierung aus Schultes *Leibperspektiven* auf http://www.guenter-schulte.de/schriften/leibperspektiven/leibperspektiven_fset.html [letzter Zugriff am 08.05.2013].
- 24 Wellershoff, *Die Sirene*, 640.
- 25 Ebd., 651.
- 26 Ebd., 668.
- 27 Ebd., 686.
- 28 Zu diesem Schluss kommt auch Alo Allkemper in seinem Aufsatz »An den Rändern des Bewußtseins«. Zu Dieter Wellershoffs »Sirene«, in: Durzak, Steinecke, Bullivant (Hg.), *Dieter Wellershoff*, 129–143.
- 29 Dieter Wellershoff, *Der Sieger nimmt alles*, in: ders., *Werke 2: Romane, Novellen, Erzählungen*, 13–473, hier 42.
- 30 Vgl. Manfred Durzak, *Der Tanz um das goldene Kalb*, in: Durzak, Steinecke, Bullivant (Hg.), *Dieter Wellershoff. Studien zu seinem Werk*, 176–199, hier 191.
- 31 Wellershoff, *Der Sieger nimmt alles*, 330.
- 32 Vgl. Wellershoff, *Der Sieger nimmt alles*, 385.
- 33 Ebd., 409.
- 34 Ebd., 443.
- 35 Dieter Wellershoff, *Schreiben in einer vom Zufall durchmischten Welt. Rede zur Verleihung des Heinrich-Böll-Preises*, in: ders., *Das geordnete Chaos. Essays zur Literatur*, Köln 1992, 17–26, hier 22.
- 36 Wellershoff, *Unabsehbarkeit*, in: ders., *Das geordnete Chaos*, 13.
- 37 Wellershoff, *Schreiben in einer vom Zufall durchmischten Welt*, 22.
- 38 Dieter Wellershoff, *Zufall, Mehrdeutigkeit und Transzendenz*, in: ders., *Das Schimmern der Schlangenhaut. Existenzielle und formale Aspekte des literarischen Textes. Frankfurter Vorlesungen*, Frankfurt/Main 1996, 87–112, hier 89.
- 39 Wellershoff, *Zufall, Mehrdeutigkeit und Transzendenz*, 93.
- 40 Dieter Wellershoff, *Der Liebeswunsch. Roman*, Köln 2000, 192.
- 41 Ebd., 351.
- 42 Ebd., 286.
- 43 Ebd., 324.
- 44 Dieter Wellershoff, *Der Himmel ist kein Ort. Roman*, Köln 2009, 140.
- 45 Wellershoff, *Das normale Leben*, Köln 2005, 158.
- 46 Ebd., 158f.
- 47 Ebd., 199.
- 48 »Der Begriff des Erkenntnisglücks [...] meint indessen gerade einen Augenblick, in dem die gewohnten Verschränkungen von Subjekt und Objekt, Innen- und Außenwelt ins Wanken geraten, und die Möglichkeit einer neuen Zuordnung sich zeigt. Das kann erlebt werden als eine leise Irritation, ein Befremden, ein Aufleuchten neuer, individueller Lebensmomente und bisher nicht wahrgenommener Züge der Realität, aber eben auch als eine tiefe, umwälzende Krise. Ein katastrophaler Orientierungsverlust kann drohen. Aber es können sich auch neue Möglichkeiten des Lebens öffnen. Der Beginn von etwas Neuem ist immer ein Dissoziationsprozeß.« Wellershoff, *Erkenntnisglück und Egotrip*, 160f.
- 49 Wellershoff, *Das normale Leben*, 199.

WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

4

2013

59. Jahrgang

Anne-Kathrin Reulecke Geheimnis und Psychoanalyse im »Tagebuch

eines halbwüchsigen Mädchens« ■ *Daniel Weidner* Tagebuch und

Kalender bei Kempowski und Johnson ■ *Valéria Sabrina Pereira*

Die Hand des Autors in Kempowskis »Echolot« ■ *Sylke Rene Meyer* Play

Episode ■ *Burkhard Meyer-Sickendiek* Die Stimmung einer Stadt ■

Hilde Schramm Der Kongress »Das Freie Wort« am 19. Februar 1933

in Berlin

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 Jahresabonnementspreis
(für 4 Hefte à EUR 20,-)
beträgt EUR 80,-,
der Studentenabonnementspreis EUR 56,-
und der Einzelheftpreis EUR 22,-,
jeweils zuzüglich Versandkosten.

Herausgegeben von Peter Engelmann
gemeinsam mit Michael Franz und
Daniel Weidner

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

Gefördert vom Bundesministerium für
Wissenschaft und Forschung und vom
Bundeskanzleramt der Republik
Österreich sowie mit Unterstützung des
Zentrums für Literatur- und Kultur-
forschung Berlin

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: Martina Kempter
Redaktionsanschrift:
Schützenstraße 18
D-10117 Berlin
Telefon: (030) 20192-460
Telefax: (030) 20192-154
E-Mail: weimarer.beitraege@passagen.at

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

Inhalt

| | |
|--|-----|
| <i>Anne-Kathrin Reulecke</i> »Ein Kulturdenkmal unserer Zeit«. Geheimnis und Psychoanalyse im »Tagebuch eines halbwüchsigen Mädchens« (1919) | 485 |
| <i>Daniel Weidner</i> Täglichkeit. Tagebuch und Kalender bei Walter Kempowski und Uwe Johnson | 505 |
| <i>Valéria Sabrina Pereira</i> Die Hand des Autors. Walter Kempowski und »Das Echolot« | 526 |
| <i>Sylke Rene Meyer</i> Play Episode | 546 |
| <i>Burkhard Meyer-Sickendiek</i> Die Stimmung einer Stadt. Urbane Atmosphären in der Lyrik des 20. Jahrhunderts | 558 |
| <i>Hilde Schramm</i> Der Kongress »Das Freie Wort« am 19. Februar 1933 in Berlin. Zur Zusammenarbeit von Linksliberalen, Sozialisten und Kommunisten am Ende der Weimarer Republik | 580 |

Bericht - Rezensionen

| | |
|--|-----|
| <i>Maria Brosig</i> »Reizland DDR. Deutungen und Selbstdeutungen literarischer West-Ost-Migration«. Öffentliche Tagung der Universität Potsdam am 3. und 4. Mai 2013 | 605 |
| <i>Hermann Korte</i> Volker Klotz: Verskunst. Was ist, was kann ein lyrisches Gedicht? | 608 |
| <i>Claudia Albert</i> Alexander Nebrig/Carlos Spoerhase (Hg.): Die Poesie der Zeichensetzung. Studien zur Stilistik der Interpunktion; Isabelle Serça: Esthétique de la ponctuation | 611 |
| <i>Rüdiger Bernhardt</i> Peter Sprengel: Gerhart Hauptmann. Bürgerlichkeit und großer Traum. Eine Biographie | 617 |
| <i>Helmut Koopmann</i> Wolfgang Klein, Anne Flierl, Volker Riedel (Hg.): Heinrich Mann: Essays und Publizistik. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 2: Oktober 1904 bis Oktober 1918 | 621 |
| <i>Volker Riedel</i> Kai Bleifuß: Demokratie im Roman der Weimarer Republik. Annäherung und Verteidigung durch Ästhetik | 624 |
| <i>Stefanie Leuenberger</i> Alexander Honold (Hg.): Ost-westliche Kulturtransfers. Orient – Amerika | 627 |
| <i>Nils Plath</i> Georg Gerber, Robert Leucht, Karl Wagner (Hg.): Transatlantische Verwerfungen – Transatlantische Verdichtungen. Kulturtransfer in Literatur und Wissenschaft 1945–1989 | 631 |
| Jahresinhaltsverzeichnis 2013 | 637 |

Herausgeber

Peter Engelmann (Wien)

gemeinsam mit *Michael Franz* (Berlin) und *Daniel Weidner* (Berlin)

Wissenschaftlicher Beirat

Alexander W. Belobratow (St. Petersburg), *Marino Freschi* (Rom), *Willi Goetschel* (Toronto), *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* (Paris), *Rodney Symington* (Victoria), *David Wellbery* (Chicago)

Autoren dieses Heftes

Albert, Claudia, Prof. Dr. – Paul-Lincke-Ufer 33a, D-10999 Berlin

Bernhardt, Rüdiger, Prof. Dr. – Falkensteiner Straße 36, D-08239 Bergen i. V.

Brosig, Maria, Dr. – Universität Potsdam, Institut für Germanistik, Am Neuen Palais 10, Haus 05, D-14469 Potsdam

Leuenberger, Stefanie, Dr. – ETH Zürich, Professur für Literatur- und Kulturwissenschaft, HG E 68.3, Rämistrasse 101, CH-8092 Zürich

Koopmann, Helmut, Prof. Dr. – Watzmannstraße 51, D-86163 Augsburg

Korte, Hermann, Prof. Dr. – Universität Siegen, Philosophische Fakultät, Germanistik, D-57068 Siegen

Meyer, Sylke Rene, Prof. – Maybachufer 46, D-12045 Berlin

Meyer-Sickendiek, Burkhard, PD Dr. – Exzellenzcluster Languages of Emotion, Habelschwerdter Allee 45, D-14195 Berlin

Pereira, Valéria Sabrina, Dr. – Rua Bela Cintra 103, apt. 114, 01415-001 São Paulo – SP, Brasilien

Plath, Nils – Pappelallee 8, D-10437 Berlin

Reulecke, Anne-Kathrin, Prof. Dr. – Karl-Franzens-Universität Graz, Institut für Germanistik, Mozartgasse 8, A-8010 Graz

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

Schramm, Hilde, Dr. habil. – Ringstraße 83, D-12203 Berlin

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

Redaktionsschluss: 10. Dezember 2013

Anne-Kathrin Reulecke

»Ein Kulturdenkmal unserer Zeit«

*Geheimnis und Psychoanalyse im
»Tagebuch eines halbwüchsigen Mädchens« (1919)*

Seit seinem Erscheinen im Jahr 1919 stand das *Tagebuch eines halbwüchsigen Mädchens*¹ im Zentrum des öffentlichen Interesses. Die Aufzeichnungen, die von der zunächst anonym bleibenden Herausgeberin, der Wiener Kinder-Analytikerin Hermine Hug-Hellmuth, als »Kulturdenkmal unserer Zeit«² präsentiert und von Sigmund Freud als kulturhistorisches Dokument ersten Ranges gewürdigt wurden, erwiesen sich nur wenige Jahre nach ihrer Publikation als Werk der Analytikerin selbst. Dass das Tagebuch als »authentisches« Zeugnis so erfolgreich war – bereits in den ersten Jahren wurden 10.000 Exemplare verkauft – und sich als Fälschung so wirksam entfalten konnte, hatte mit seinem spezifischen kulturellen und wissenschaftlichen Umfeld zu tun. Denn Hug-Hellmuth war nicht nur fest in die psychoanalytische Bewegung eingebunden, auch hatte sie sich in dem im Entstehen begriffenen kinderpsychoanalytischen Diskurs der 1910er Jahre bereits einen Namen gemacht – und so die für eine Fälschung unabdingbaren Qualifikationen erworben. Vor allem aber lag die Durchschlagskraft des Tagebuchs in seiner wissenschaftsinternen Bedeutung: Versprach es doch, als gleichsam verschriftlichter »Originalton«, Freuds Theorie von der kindlichen und adoleszenten Sexualität sowie deren Bedeutung für die Ätiologie der Neurosen zu belegen und somit eine der wichtigsten Hypothesen der Psychoanalyse auf empirische Grundlagen zu stellen. So sollte das intime Jugendtagebuch, das sich schon *qua* Genre als »unverfälschte« und »unverstellte« Selbstaussage präsentierte, den lang ersehnten Einblick in die Blackbox der adoleszenten Seele ermöglichen, jenen psychischen Raum also, der sich der pädagogischen Kontrolle ebenso wie der auf Erwachsene eingestellten Psychoanalyse entzog.

Hermine Hug-Hellmuth und die psychoanalytische Bewegung. – Hermine Hug, Edle von Hugenstein (1871–1924), die Tochter eines adeligen Hauptmanns, war eine der ersten Studentinnen der Wiener Universität und wurde 1908 mit einer *Untersuchung über die radioaktiven Niederschläge an der Kathode und Anode* promoviert. Sie arbeitete kurze Zeit als Lehrerin an einer höheren Schule, beschloss aber recht bald, sich ganz der Psychoanalyse zu widmen und wurde schließlich als eine der ersten Frauen in Freuds *inner circle* aufgenommen.³ 1907 begann Hug von Hugenstein eine Psychoanalyse bei Isidor Sadger. Dieser führte sie in den Kreis

der »Wiener Psychologischen Vereinigung« ein, dessen Mittwoch-Sitzungen sie ab Oktober 1913 regelmäßig besuchte. Seit 1911 veröffentlichte sie stetig zu Themen der kindlichen Psyche – zunächst unter dem Pseudonym Dr. H. Hellmuth und später unter dem Halb-Pseudonym Dr. H. v. Hug-Hellmuth. Wie viele Analytiker der ersten Generation lehnte sie sich in ihren Studien deutlich an Freuds Schriften an. Dabei markierte sie den Einfluss ihres Lehrers nicht nur durch dessen namentliche Nennung und die explizite Übernahme seiner Terminologien, auch fügte sie mehrfach – so wie es Freud selbst mit der Analyse seiner eigenen Träume in der *Traumdeutung* getan hatte – selbstanalytische Bruchstücke in ihre Texte ein.

Hug-Hellmuth bezog sich besonders auf Sigmund Freuds *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905) – den maßgeblichen Referenztext, über dessen Anerkennung bzw. Kritik sich die Zugehörigkeit zur frühen psychoanalytischen Bewegung entschied. Ausgehend von der These, dass die Entwicklung des Subjektes untrennbar an die Ausformung der Libido gekoppelt sei, leitete Freud einen heftig debattierten, doch nicht mehr rückgängig zu machenden Paradigmenwechsel in der Entwicklungspsychologie des Kindes ein. So bezeichnete er es – in einer eigentümlich doppelten Verneinung – als »folgschweren Irrtum«, zu glauben, dass Kinder keine geschlechtlichen Wesen seien⁴ – und setzte dagegen seine These von der infantilen Sexualität. So kategorisch Freud in den *Abhandlungen* argumentierte, was den Inhalt der Thesen angeht, so unmissverständlich thematisierte er auch deren noch kursorischen und bloß theoretischen Charakter. Daher stellte er weitere Untersuchungen in Aussicht, die die postulierte Gesetzmäßigkeit des Sexualtriebs beim Kind *en detail* bestätigen könnten: »Ein gründliches Studium der Sexualäußerungen in der Kindheit würde uns wahrscheinlich die wesentlichen Züge des Geschlechtstriebs aufdecken, seine Entwicklung verraten und seine Zusammensetzung aus verschiedenen Quellen zeigen.«⁵

Freud selbst war, wie er später in den Vorworten zu den Neuauflagen der *Drei Abhandlungen* methodisch reflektierte, zwar auch von einer »alltäglichen ärztlichen Erfahrung«⁶ und von einer gewöhnlichen »direkten Beobachtung der Kinder«⁷ in seinem Umfeld ausgegangen. Vor allem aber hatte er in »sorgfältiger und erwartungsloser Beobachtung«⁸ der berichteten Kindheitserinnerungen seiner *erwachsenen* Patienten, also *vermittelt*, auf die Tragweite der kindlichen Sexualität geschlossen – jener Patienten, die selbst nur *retrospektiv* die Fragmente ihrer kindlichen Wünsche und Phantasien »aus ihren Verschüttungen ausgraben«⁹ konnten. Eine regelrechte Behandlung von Kindern galt – aufgrund »technischer Schwierigkeiten einer Psychoanalyse in so zartem Alter«¹⁰ – als weitgehend ausgeschlossen. Kurz: Die Kindheit – als Vergessenes – wie auch die Kinder selbst – als noch nicht geeignete Analysanden – fielen der Psychoanalyse immer wieder durch die methodischen Maschen.¹¹ Daher plädierte Freud ausdrücklich für eine Zusammenarbeit der auf Kindheitserinnerungen beruhenden Erwachsenen-Analyse, der *talking cure*, mit einer empirisch arbeitenden, weil

auf *Augenschein* beruhenden Wissenschaft vom Kinde: der »Kindheitsbeobachtung«¹². Seine Hoffnung war, dass auf diese Weise die in beiden Herangehensweisen angelegten blinden Flecken einander neutralisieren würden.

Mit ihrer ersten selbständig publizierten Studie zum *Seelenleben des Kindes* (1913), die in der renommierten Reihe »Schriften zur angewandten Seelenkunde« erschien, griff Hermine Hug-Hellmuth die Aufforderung zur interdisziplinären Zusammenarbeit begeistert auf und setzte sich das Ziel, die lückenhafte kinderpsychologische Landkarte im Sinne der »genialen Lehren Freuds«¹³ zu vervollständigen – und mehr noch, das Kind »in seinem Wesen zu beobachten, wie es w i r k l i c h empfindet, fühlt und denkt«.¹⁴ Da aber das Wissen über das »Seelenleben des Kindes« gerade nicht bloß theoretisch hergeleitet werden sollte, bestimmte sie ihren 1905 geborenen Neffen Rolf Hug, der zeitweilig in ihrem Haushalt lebte, zum geeigneten Untersuchungsobjekt. Liest man heute Hug-Hellmuths Opus magnum, so fällt neben der auffälligen Redundanz in der Argumentation auf, wie sich die von der Verfasserin geforderte »kritiklose Offenheit« der psychoanalytischen Haltung unversehens in einen deutlich dektivischen Gestus verkehrt. Gleichgültig nämlich, ob es sich um die kindliche Freude am Nacktsein, um erste Willensäußerungen oder infantile Echolalien des Neffen handelt, ausnahmslos *jedes* Verhalten wird von der Autorin auf Zeichen der Lustempfindung hin überprüft: »Nach meinen Beobachtungen an meinem Neffen kann ich sagen, daß der ganze Ausdruck seines Gesichts beim Lutschen, das er von der frühesten Zeit bis jetzt (im siebenten Lebensjahr) intensiv übt, deutlich den Stempel der sexuellen Erregtheit zu Beginn, der wohligen Erschlaffung beim allmählichen Einschlafen trägt. Gegen Ende des ersten Jahres kombinierte er das Lutschen am Daumen und dritten Finger mit gleichzeitigem rhythmischem Zupfen an der Bettdecke mit den Fingern der rechten Hand. Ich halte dafür, daß bei diesem Kinde diese Bewegungen ein Ersatz für onanistische Betätigung sind, da der Junge bereits in dem ersten Monat, sowie er entkleidet wurde, heftig an seinem Membrum zog. Die Säuglingsonanie ist eine viel zu bestrittene Tatsache, die kaum zu leugnen ist. Zumal Knaben beginnen frühzeitig damit infolge der Maßnahme der körperlichen Pflege und der für mechanische Reizungen leichten Zugänglichkeit der Genitalien.«¹⁵

Ihre Ausführungen machen deutlich, dass sich die Analytikerin als mehrfache Übersetzerin versteht. So überträgt sie die äußeren – mimischen und gestischen – Zeichen des noch sprachlosen Kindes in Ausdrucksgebärden sexueller Lust und überführt diese wiederum in begriffliche Raster, die ihrerseits offenkundig an der Lebenswelt Erwachsener orientiert sind. Mit der Konversion des Lebens in die Theorie geht auch ein Blickwechsel auf das beobachtete Kind einher. Das Kleinkind Rolf, das höchstwahrscheinlich zunächst einmal beiläufig oder gar empathisch angesehen worden ist, verwandelt sich in ein distanziert wahrgenommenes Untersuchungsobjekt und schließlich in ein Exempel seiner Gattung:

Auf engstem Raum wechselt der Text von »meinem Neffen« zu »diesem Kinde« und schließlich zu den »Knaben« *als solchen*.

Dass Hermine Hug-Hellmuth schließlich gute zehn Jahre später von genau diesem Neffen, dem inzwischen siebzehnjährigen Rolf, ermordet wurde, stellt unwillkürlich die Frage in den Raum, ob sich dabei möglicherweise auch das ehemalige Forschungsobjekt an der Forscherin gerächt haben mag. Da die Prozessakten und die Zeugenaussagen ein äußerst widersprüchliches Bild von dem Verhältnis zwischen Tante und Neffe vermitteln und nur unter großen Vorbehalten gelesen werden können,¹⁶ sei an dieser Stelle lediglich vermerkt, dass der Neffe sich in seiner Aussage tatsächlich auch damit verteidigte, er habe als »Demonstrationsobjekt« der Tante dienen müssen; während gleichzeitig die Gutachter Passagen aus *Das Seelenleben* heranzogen, um die persönliche Entwicklung des Angeklagten einzuschätzen.¹⁷

Aus heutiger wissenschaftstheoretischer Sicht ist nicht nur die Methodik der Beweisführung in Hug-Hellmuths Studie problematisch. Die gesamte Anlage des Projekts erscheint prekär, da sie mit Praktiken der Examination und des *indirekten* Geständniszwangs die »Wahrheit des Kindes« zu erforschen sucht und mit der offensichtlichen »Einpflanzung polymorpher Sexualitäten«¹⁸ an der »Diskursivierung des Sexes«¹⁹ mitarbeitet. Nicht zu Unrecht ist Hug-Hellmuths Studie als Abkömmling der Schwarzen Pädagogik des 18. und 19. Jahrhunderts bezeichnet worden.²⁰ Sie basiert auf einer geradezu inquisitorischen Psychologie, wenn sie – unter dem Motto der Aufklärung – aus dem vormals asexuellen Wesen ein hypersexuelles Unwesen macht, das darüber hinaus seine wahren Motive *verbirgt*.

Unabhängig aber von solchen nachträglich an die Studie herangetragenen epistemologischen Skrupeln – und in Hinblick auf Hug-Hellmuth als spätere Fälscherin – ist zu bemerken, dass die Analytikerin offensichtlich selbst unsicher über den Erkenntniswert ihrer Arbeit war. Auf ein gewisses Unbehagen verweist zumindest der Sachverhalt, dass die Studie jeden Ansatz eines Fazits vermissen lässt und kommentarlos, ja abrupt auf Seite 170 abbricht – ganz so, als sei die Autorin erleichtert, das kindliche Universum nun nicht noch weiter und *ad infinitum* psychoanalytisch durchdeklinieren zu müssen. Den wichtigsten Kommentar sollte Hug-Hellmuth mit ihrem nächsten großen Projekt abgeben, dem *Tagebuch eines halbwüchsigen Mädchens*, das gänzlich andere Wege einschlug. Dort nämlich wendete sich die Analytikerin der Erforschung des Seelenlebens eines jungen Mädchens zu, wobei – und das ist entscheidend – die schwierige indirekte Beobachterposition umgangen werden sollte. Konnte doch »endlich« ein Untersuchungsobjekt präsentiert werden, das vermeintlich *von sich aus* – gänzlich unvermittelt und unzensiert – über sein Innerstes, seine geheimsten Motive und Wünsche Auskunft gibt.

Fassen wir bis hierhin zusammen: Dem methodischen Wildwuchs ihrer Publikationen zum Trotz, der auch auf andere Autoren der ersten Psychoanaly-

tiker-Generation zutraf, konnte Hug-Hellmuth mit ihren zahlreichen – auf der Beobachtung von Kindern beruhenden – Publikationen als eine der wenigen Frauen in die Freud'sche ›Text-Factory‹ eintreten. Als ihr Freud 1913 schließlich sogar die verantwortungsvolle Redaktion der Rubrik »Vom wahren Wesen der Kinderseele« der Zeitschrift *Imago* übertrug, war unübersehbar, dass sie zur maßgeblichen Expertin für die sich gerade konstituierende Kinderpsychoanalyse geworden war. Die Verankerung sämtlicher Schriften Hug-Hellmuths in den einschlägigen Periodika garantierte zudem die Anerkennung durch die maßgebliche Autorität Freuds. Dadurch war die Verfasserin autorisiert, im Namen der Psychoanalyse zu sprechen; vor allem war garantiert, dass sich ihr Sprechen *innerhalb* des psychoanalytischen Diskurses befand. Und es war genau dieser Status als Expertin, der das Terrain bereitete, auf dem sich die Praxis der angehenden Tagebuch-Fälscherin vollziehen konnte. Stellen doch symbolische Anerkennung, Glaubwürdigkeit und Diskurskompetenz nicht nur entscheidende Elemente in der Ökonomie einer wissenschaftlichen Disziplin dar, sondern zugleich die unabdingbaren Qualifikationen, die eine Fälschung innerhalb dieser Disziplin abstützen. Das für Hug-Hellmuth selbst offenbar wichtigere Anliegen aber bestand darin, das brisante psychoanalytische Theorem der kindlichen Sexualität mit Hilfe der Methode genauer Beobachtung zu *beweisen*.

Genau dieser Anspruch aber beinhaltete einen methodischen Widerspruch. Denn so durchdringend auch das einzelne Kind in Augenschein genommen werden konnte, niemals würden die von Freud beschriebenen Prozesse ›in Reinkultur‹ auftreten. Auch entzog sich der Freud'sche Neurosenbegriff strukturell einem wissenschaftlichen Nachweis: Selbst wenn die Neurose ihre Wurzeln in der Kindheit hat, ihre Gestalt, ihre besondere Ausformung, gewinnt sie erst in der nachträglichen Übertragung der kindlichen Muster auf das Figurenpersonal des Erwachsenenlebens. Für die Neurose lassen sich somit keine eindeutigen Ursachen und keine reinen Ursprünge dingfest machen. Hug-Hellmuth versuchte jedoch, Kindheitsbeobachtungen mit theoretischen Parametern gleichzuschalten und zudem die verschriftlichten Beobachtungen *ex post* zu ›psycho-analysieren‹ – in Vernachlässigung der Tatsache, dass die Deutung eines Verhaltens nicht identisch mit der *Praxis* der psychoanalytischen Redekur ist. Und so lässt sich sagen, dass ein großer Teil der beschriebenen Redundanzen und der hohlen Rede in Hug-Hellmuths Werken diesen methodischen Aporien zuzuschreiben ist, die die Analytikerin selbst jedoch nicht reflektierte. Sie versuchte stattdessen weiterhin, die Psychoanalyse als empirische Disziplin zu präsentieren und die Freud'sche Theorie, die *a priori* nicht beweisbar sein konnte, zu beweisen – notfalls mit einer Fälschung im Dienste der Sache.

Das »Tagebuch eines halbwüchsigen Mädchens« als authentische Schrift. – Nur sechs Jahre nach dem *Seelenleben*, im Jahr 1919, konnte Hug-Hellmuth ihrem

geschätzten Lehrer ein weiteres großes Geschenk machen, indem sie ihm und der interessierten Öffentlichkeit das *Tagebuch eines halbwüchsigen Mädchens* präsentierte.²¹ Der Erscheinungsort der 180 Seiten starken Schrift als erster Band der neubegründeten Reihe »Quellenschriften zur seelischen Entwicklung« im Internationalen Psychoanalytischen Verlag machte deutlich, dass den Aufzeichnungen der Status einer historischen Quelle, eines »authentischen« Zeugnisses, zuerkannt wurde; dass es als vorbildhafter Auftakt einer Reihe psychoanalytisch relevanter dokumentarischer Primärliteratur gedacht war. Die anonyme Herausgeberin, die sich erst einige Jahre später als Hug-Hellmuth zu erkennen gab, ließ einleitend den Reihen-Herausgeber, Professor Dr. Freud, zu Wort kommen – mit einem an sie adressierten und als »Geleitwort« angeführten privaten Brief vom 27. April 1915:

»Das Tagebuch ist ein kleines Juwel. Wirklich, ich glaube, noch niemals hat man in solcher Klarheit und Wahrhaftigkeit in die Seelenregungen hineinblicken können, welche die Entwicklung des Mädchens unserer Gesellschafts- und Kulturstufe in den Jahren der Vorpubertät kennzeichnen. Wie die Gefühle aus dem kindlich Egoistischen hervorwachsen, bis sie die soziale Reife erreichen, wie die Beziehungen zu Eltern und Geschwistern zuerst aussehen und dann allmählich an Ernst und Innigkeit gewinnen, wie Freundschaften angesponnen und verlassen werden, die Zärtlichkeit nach ihren Objekten tastet, und vor allem, wie das Geheimnis des Geschlechtslebens erst verschwommen auftaucht, um dann von der kindlichen Seele ganz Besitz zu nehmen, wie dieses Kind unter dem Bewußtsein seines geheimen Wissens Schaden leidet und ihn allmählich überwindet, das ist so reizend, natürlich und doch so ernsthaft in diesen kunstlosen Aufzeichnungen zum Ausdruck gekommen, daß es Erziehern und Psychologen das höchste Interesse einflößen muß. ... Ich meine, Sie sind verpflichtet, das Tagebuch der Öffentlichkeit zu übergeben. Meine Leser werden Ihnen dafür dankbar sein ...«²²

Freuds prominent positionierter Geleitbrief hat ganz spezifische leseleukende Funktionen. Zum einen legt er der potentiellen Leserschaft, die noch nicht an die Lektüre von persönlichen und ungekünstelten Tagebüchern alltäglicher Menschen gewöhnt ist,²³ den Text als exemplarisches Dokument eines kulturhistorisch relevanten Sachverhalts ans Herz. Komplementär dazu wird gerade die »natürlichle« und »kunstlosele« Ausdrucksweise des Tagebuchs als Zeichen der Authentizität – der »Wahrhaftigkeit« – des vorliegenden Textes vorgestellt. Und schließlich, so legt Freuds Leseempfehlung weiter nahe, bietet der Text, gerade weil er unverfälscht ist, mehr als alle indirekte Kinderbeobachtung zu leisten vermag: Er erlaubt nämlich nicht nur den direkten Einblick in das Innere der Psyche – in die »Seelenregungen« – eines Mädchens in der Phase zwischen Kindheit und Erwachsenenalter, sondern verrät noch dazu, wie das Mädchen mit dem gesellschaftlich tabuisierten Wissen schlechthin – dem »Geheimnis des Geschlechtslebens« – umgeht.

Der Status des Dokumentarischen wird von der Herausgeberin noch untermauert: »Bei der Herausgabe der Bücher«, heißt es ausdrücklich, »wurde nichts

beschönigt, nichts dazugetan oder weggelassen.« Lediglich Namen und Daten seien zum Schutze der Beteiligten unkenntlich gemacht worden, wohingegen die »kleinen Unebenheiten des Stiles und Verstöße gegen die Rechtschreibung beibehalten«²⁴ worden seien. Mit der Einführung durch Reihenherausgeber und Herausgeberin ist also der »diaristische Pakt«²⁵ zwischen Lesern und Tagebuch vorbereitet. Von nun an können die Leser von der Identität zwischen Verfasserin und Protagonistin ausgehen. Zugleich gehen sie einen »Referenzpakt«²⁶ ein, der ihnen garantiert, dass das schreibende Ich tatsächlich existiert und um Wahrhaftigkeit in der Darstellung bemüht ist.

Die Aufzeichnungen selbst scheinen denn auch alle Merkmale zu erfüllen, die das Tagebuch als Gattung verspricht: Alltäglichkeit, Subjektivität und Affektivität. In munter plauderndem Ton protokolliert ein Ich, das sich als die zu Beginn der Aufzeichnungen elfjährige Wiener Beamtentochter Grete Lainer identifiziert, über dreieinhalb Jahre seines Lebens. Ausgangspunkt des Schreibens ist ein Bündnis mit der besten Freundin Hella, bei Eintritt ins Lyzeum »alle Tage ein Tagebuch zu führen«²⁷. Neben den Höhepunkten des Jahres, wie Sommerfrische, »Kaisers Geburtstag«, Hochzeiten und Todesfällen, werden vor allem alltägliche Begebenheiten eines bürgerlichen Haushalts, die Konflikte mit Eltern und Lehrern, wechselnde Freundschaften und Loyalitäten thematisiert.²⁸ So stehen im Zentrum zahlreicher Einträge die Eifersüchteleien zwischen der Tagebuch-Schreiberin Grete und ihrer älteren Schwester Dora, sowie die fragile »halbwüchsige« Identität zwischen noch kindlichem »Puppenspiel« und schon kokettem »Sekretärsspiel« – wie eine etwas längere, im Tiroler Feriendomizil verfasste Passage zeigt: »26. Juli: Es ist doch ganz gut, daß ich mir den Puppenkoffer mitgenommen habe. Eigentlich hat die Mama gesagt: Nimm ihn nur für Regenwetter. Also spielen tu ich ja natürlich längst nicht mehr; aber schließlich Kleider nähen, das kann man schon tun mit 11 Jahren; man lernt ja auch gleich etwas dabei. Und wenn etwas fertig ist, machts mir riesige Freude. Die Mama schneidet mir die Sachen zu und ich nähe sie leicht zusammen. Da kommt die Dora ins Zimmer und sagt: Ach, die Kleine näht Puppensachen. Eine solche Frechheit, also ob sie nie mit Puppen gespielt hätte. Und dann von Spielen ist bei mir doch überhaupt keine Rede. Wie sie sich dann neben mich niedersetzt, fahre ich mit der Nadel so stark aus, daß ich ihr einen Riesenkratzer auf der Hand mache und sage: O Pardon, du bist mir leider zu nahe gekommen. Den Sinn wird sie hoffentlich verstanden haben. Natürlich wird sie es bei der Mama klatschen. Soll sie. Was hat sie mich denn *Kleine* zu nennen. Und den roten Kratzer hat sie doch, noch dazu auf der rechten Hand, wo ihn jedes sieht. [...]

30. Juli: Heute ist mein Geburtstag; ich habe einen wunderschönen Sonnenschirm mit eingewebter Bordüre bekommen vom Papa und Malsachen und von der Mama ein riesiges Postkartenalbum für 800 Stück und Erzählungen für Backfische und die es bald sind, von der Dora feine Billets de Corresp. und

die Mama hat eine Chokoladencremetorte gemacht für heute nachmittags [sic!] neben der Erdbeertorte. [...]

31. Juli: Gestern war es himmlisch. Wir kugelten uns vor Lachen beim Sekretärsspiel. Immer kam ich mit dem Robert zusammen und was wir alles getan haben, nämlich nicht wirklich, sondern nur aufgeschrieben: geküßt, umarmt, im Walde verirrt, mitsammen ins Bad gegangen; na, das täte ich wohl nicht! miteinander gestritten. Nein, das wird nicht vorkommen, das ist ganz unmöglich! Und dann haben wir auf meine Gesundheit angestoßen mit 5 Kracherln und der Robert hat durchaus einen Wein holen wollen, aber die Dora hat gesagt, nein, das wäre äußerst taktlos! Also in Wirklichkeit war es ganz etwas anderes. Sie ärgert sich nämlich immer sehr, wenn ich je *einmal* die Hauptperson bin, und die war ich gestern unbedingt.«²⁹

Der Abschnitt verweist auf die durchgehend subjektive Perspektive der Tagebuch-Schreiberin. Der Stil ist kindlich ichbezogen, voller Affekte, gleichsam als solle hinter jeden Satz ein Aufrufungszeichen gesetzt werden. Ohne Distanz erlebt und kommentiert das Tagebuch-Ich das kleine Universum seines Lebens, dessen Koordinaten die allernächsten Verwandten und Bekannten sowie das Gespinnst der Beziehungen zwischen ihnen sind. Ebenso wie die Rachegefühle gegenüber der Schwester unverhohlen verhandelt werden, kommt die vorbehaltlose Freude darüber zum Ausdruck, wenigstens am Geburtstag im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit zu stehen. In diese noch eher kindlichen Leidenschaften mischen sich jedoch bereits andere Stimmungen. So distanziert sich die Tagebuch-Schreiberin entschieden davon, ein mit Puppen spielendes Kind zu sein und erprobt in einem auf Flirts angelegten Spiel – »nicht wirklich, sondern nur aufgeschrieben« – mit dem gleichaltrigen Robert erste erwachsene Posen und Gesten.

Der auch im Titel der Publikation angekündigte Status *zwischen* Kindheit und Erwachsenenleben repräsentiert sich auch in der Gedankenwelt. So stellen die lebhaften Erörterungen der jungen Grete eine kindlich-erwachsene Hybride dar. Zum einen finden sich eigene, arglos-naive (Fehl-)Interpretationen von der Ordnung der Welt – wie die folgende Textstelle zum Schicksal einer befreundeten Familie illustriert: »Die Freundin der Mama war schon im Irrenhaus, weil sie trübsinnig war, wie ihr kleines Kind mit zwei Jahren gestorben ist. Ich kann mich gut erinnern, das muß vor zwei Jahren gewesen sein, da sagten die Eltern immer, die arme Anna, unter drei Tagen hat sie ihr Kind verloren. Und ich habe geglaubt, wirklich verloren und einmal gefragt, ob sie es schon gefunden haben. Ich habe geglaubt, im Wald verloren, weil bei Hainfeld soviel Wald ist. [...] Die Ada ist schon so groß wie ihre Mama. Sie reden alle etwas bäurisch. Auch der Herr Doktor. Er trinkt furchtbar viel Bier, ich glaube 8 l.«³⁰

Zum anderen mischt sich in die Redeweise des jungen Mädchens das unverkennbar von den Erwachsenen Übernommene. Wie in einem Echo hallen die Lebens- und Spruchweisheiten der Erwachsenen in der Sprache der Kinder nach;

nicht selten werden Normen und Sinnsprüche altklug repetiert, die sich übrigens in auffälliger Weise häufig auf die Unehrllichkeit der Menschen beziehen: »18. Juni: Ein *falscher* Mensch, das ist das Ärgste, denn da weiß man nie, woran man ist. [...] [G]egen die *Falschheit* gibt es kein Mittel.«³¹ Zu anderen Gelegenheiten betet die Tagebuch-Schreiberin ideologisch weit prekärere Reden nach, etwa wenn sie antisemitische Mythen aufgreift, die in ihrer Umgebung kursieren: »Nämlich alle Juden müssen als ganz Kleiner eine furchtbar gefährliche Operation durchmachen; es tut schrecklich weh und davon sind sie so grausam.«³²

Dass es sich bei dem Tagebuch um die unverfälschten Aufzeichnungen, ja sogar um Geheimnisse aus der Feder eines jungen Mädchens handelt, wird im Text selbst mehrfach signalisiert. Unablässig betont die Verfasserin, die sich ohnehin schon einen *nom de plume* gegeben hat, das Tagebuch verstecken oder gar verschließen zu müssen – eben weil es das Medium ehrlicher Gedanken und geheimer Leidenschaften ist. So führt der Verlust einiger Tagebuchblätter zu einer Schreibkrise.³³ Als die Schwester ein einzelnes Blatt findet und mit Rotstift die orthographischen Fehler korrigiert, wünscht sich die Verfasserin eine Schatulle für ihr Tagebuch: »Am besten wäre eigentlich in ein Buch mit Schloß zu schreiben, das man dann immer zusperrt, dann kann niemand etwas lesen und gar Fehler rot anstreichen.«³⁴ Die Besonderheit des Tagebuchs – so die Suggestion des Textes – ist es gerade, frei von jeder inhaltlichen und formalen Zensur zu sein, es muss daher verborgen werden.

Die Aufzeichnungen der Grete Lainer erfüllten somit alle Bedingungen, die das Publikum des frühen 20. Jahrhunderts an die Gattung des juvenilen Tagebuchs stellte: Seine Einträge waren sprunghaft, emotional, intim und ungeschönt; seine Schilderungen alltäglicher Ereignisse wurden unterbrochen durch reflexive Passagen über den Sinn des Lebens wie auch durch metareflexive Auslassungen zum Schreiben des Tagebuchs selbst. Außerdem kam es den Erwartungen entgegen, die man in Bezug auf den Horizont und die Ausdrucksweise eines jungen Mädchens haben konnte. Das Tagebuch schien Ehrlichkeit und Wahrfähigkeit zu garantieren – und zwar *gerade* in den Passagen der offenkundigen Fehldeutungen und Fehlinterpretationen.

Geheimnis, Tabu und Wissen. – Für die psychoanalytisch interessierte Leserschaft aber stellte das *Tagebuch eines halbwüchsigen Mädchens* vor allem deswegen einen Glücksfund dar, weil es viele »Psychologeme« – manchmal sogar eins zu eins – bestätigte, die Freud im Zusammenhang der Sexualentwicklung in Latenzzeit und Pubertät postuliert hatte³⁵: Das allmähliche Erwachen des sexuellen Interesses am anderen Geschlecht zeigt sich in den wechselnden Verliebtheiten und vorsichtigen körperlichen Annäherungen der Tagebuchschreiberin;³⁶ die episodische gleichgeschlechtliche Neigung auf dem Weg zur normalen »Objektwahl«³⁷ findet sich in der Schwärmerei für die verehrte Lehrerin Frau Dr.

M., apostrophiert als »die Süße, die Göttliche!«;³⁸ die Verehrung für einen »mit Autorität ausgestatteten Manne«³⁹ trifft den Naturkundeführer Professor Wilke, der von den Mädchen als »Sonnengott«⁴⁰ verehrt wird. Und auch die für die sexuelle Identität bestimmende ödipale Fixierung, die »Geschlechtsanziehung [...] der Tochter für den Vater«⁴¹, ist unübersehbar in der Idealisierung des Vaters als »Einzigem«: »Da hob mich der Papa in die Höhe, als wie wenn ich noch ein kleines Mädel wäre, und sagte: »Du lieber Schatz du, mein Kleines«, und wir küssten uns sehr ab. Den Papa habe ich doch eigentlich am liebsten von allen Menschen [...]«⁴²

Solch freimütig zur Schau getragene Affekte lasen sich wie ein verschriftlichter psychoanalytischer Monolog, der sich noch dazu bestens in das Koordinatennetz der *Drei Abhandlungen*, genauer: in die dritte Abhandlung *Die Umgestaltungen der Pubertät*, einfügte. Das Tagebuch war für die geschulte Leserschaft auch deshalb interessant, weil es als Dokument des großen – von Freud sichtbar gemachten und kritisierten – kulturellen Tabus lesbar war. So betrifft der Subtext des harmlosen schriftlichen Geplauders der Grete Lainer nicht nur die Geheimnisse eines jungen Mädchens vor seiner Umgebung, sondern vor allem auch das große Geheimnis der Gesellschaft ihm gegenüber: die Sexualität. In dem Maße nämlich, wie diese mit keinem Wort erwähnt werden darf, wird das Tagebuch zum einzigen Ort, an dem der Wunsch zum Ausdruck kommt, endlich etwas »darüber« zu erfahren. Je gründlicher in Familie und Schule der Körper und seine Funktionen ausgespart oder gar mit Redeverbot belegt werden, desto obsessiver wird der Wissensdrang der Tagebuch-Schreiberin. In regelmäßigen Abständen notiert sie jubilatorisch, dass sie nun endlich »alles wisse«, um schließlich erneute Wissenslücken zu erkennen, die geschlossen werden müssen und so fort:

»9. Oktober: Jetzt weiß ich alles!!! Also daher kommen die kleinen Kinder. Und *das* hat am Ende der Robert damit gemeint. Nein, das tue ich nie, ich heirate einfach nicht. Denn man muß es tun: es tut furchtbar weh und doch muß man. Wie gut, daß ich es schon weiß. Aber ich möchte nur wissen, wie, die Hella sagt, das weiß sie auch nicht genau. Aber vielleicht sagt es ihr ihre Kousine, die weiß nämlich wirklich alles. Und neun Monate dauert es, bis man das Kind kriegt und dabei sterben sehr viele Frauen. O, das ist gräßlich. Die Hella weiß es schon lang, aber sie hat sich nicht getraut, mir was zu sagen. Ihr hats heuer am Lande ein Mädel gesagt.«⁴³

In einem inoffiziellen Nachrichtennetz von Mitschülerinnen, Freundinnen und Dienstmädchen zirkuliert in Form von Wissensfragmenten und Halbwissen so Ungeheuerliches, dass es nur mit Kürzeln und Auslassungen benannt werden darf und manchmal sogar der Schreibfluss ins Stocken gerät: »Jetzt habe ich geglaubt, ich weiß schon alles und jetzt hat mir die Hella erst wirklich alles gesagt. Das ist gräßlich mit der P..... Ich kanns gar nicht weiter schreiben. [...] *Ströme von Blut* sagt die Hella. [...] Mit 14 bekommt man es und es dauert 20 Jahre.«⁴⁴

Während das Tagebuch also für die Verfasserin zum Medium wird, mit dem sie die ungeheuerliche Wissenszufuhr verarbeiten kann, erweist es sich für die Leser als Dokument einer sukzessiven Desinformation. Das Fehlgehen der Selbstaufklärung findet seinen buchstäblichen Ausdruck in der phonetisch abgeleiteten Schreibweise des Wortes »segsuel«,⁴⁵ dessen wahre Bedeutung der Tagebuch-Verfasserin vorenthalten wird und somit bis zum Ende des Tagebuchs unklar bleibt.⁴⁶ Das Nicht-Wissen und das falsche Wissen aber nehmen quälende Züge an und haben – für ein fachkundiges Auge erkennbar – eine zunehmend neurotisierende Wirkung.

Beinahe bilderbuchartig bestätigt das Tagebuch mit seiner Dialektik von Tabu und Kenntnisdrang also die von Michel Foucault beschriebene Dynamik des »Willens zum Wissen«, der zufolge das 19. Jahrhundert zwar eine »moderne Schamhaftigkeit« ausgebildet hat, deren Effekt es ist, dass nicht mehr öffentlich vom Sex gesprochen wird: »Sprachlosigkeiten, die durch ihr eigenes Stummbleiben Schweigen gebieten.«⁴⁷ Doch gleichzeitig vermehren und vervielfältigen sich die wissenschaftlichen, medizinischen und juristischen Diskurse über Sexualität; das Sexuelle wird in den feinsten und verästelten Regungen der Subjekte aufgespürt, klassifiziert und dingfest gemacht: »um den Sex herum zündet eine diskursive Explosion.«⁴⁸ Für das »halbwüchsige Mädchen« um 1900 bedeutet dies, in einer Umgebung zu leben, die die Wörtlichkeit des Sexuellen meidet und sich mit der Geste des Ausweichens nicht nur in Andeutungen, Anspielungen und Abkürzungen rettet, sondern vor allem die gesamte Wahrnehmung und Sprache sexualisiert: Nicht nur ist die Erwähnung »periodischer Dezimalbrüche« im Mathematikunterricht wegen ihrer »wahren Bedeutung« peinlich; selbst die Bezeichnung »Weibchen« für einen Dackel wird Anlass für eine Selbstzensur, »denn es heißt etwas, nämlich in der Nebenbedeutung.«⁴⁹ In dem Maße, wie die öffentliche Rede in Familie oder Schule die Sexualität als unausgesprochenes Geheimnis auratisch auflädt, wird das Tagebuch zum prominenten Ort, an dem die Auflösung des Geheimnisses betrieben werden soll – mit dem Resultat, dass die Sexualität zum totalen Thema wird: »unaufhörlich dreht sich alles um den Sex«⁵⁰.

Verdacht und Beweis der Tagebuch-Fälschung. – Mit dem Redefluss der Grete Lainer im *Tagebuch eines halbwüchsigen Mädchens* schien ein verschriftlichter, der Psychoanalyse zugänglicher Monolog vorzuliegen. Unverhohlen kamen die Phantasien und Wünsche eines adoleszenten Mädchens zum Ausdruck. An niemand anderen adressiert als an die Schreiberin selbst, schien eine gleichsam unzensurierte und freie Rede gegeben, die die Ökonomie von Wunsch und Begehren als Beweggrund allen Handelns enthüllt. Darüber hinaus versprachen die Aufzeichnungen, die Effekte der gesellschaftlich vorherrschenden Tabuisierung der Sexualität vorzuführen und die erziehungsbedingten Neurotisierungen *in statu nascendi* darzustellen.

Seine Rezeption als psychoanalytisch relevante Selbstaussage bestätigt sich in den zahlreichen positiven Reaktionen auf das *Tagebuch* aus dem weiteren Umfeld der Psychoanalyse. In ihrem Zentrum steht stets der *shift* vom Authentischen zum Typischen. Wie schon Freud in seinem Geleitbrief, betonte auch Lou Andreas-Salomé in ihrer Rezension, dass es sich bei dem »echtel[n], unverfälschtel[n] Tagebuch« nicht um das Werk eines »Ausnahmegeschöpfes« handele, sondern dass es seinen Wert vielmehr aufgrund »des Typischen, nicht allzu Individuellen des Falles« erhalte. Andreas-Salomé hebt die Aufzeichnungen der Grete Lainer tatsächlich in den Rang eines psychoanalytischen Monologs, in dem »unbeeinflußt [...] von begrifflich Gemodeltem, zweckhaft Gewolltem, *Erinnertes sich ausströmt*«. ⁵¹ Als ausgebildete Psychoanalytikerin erkennt sie in den Aufzeichnungen die typischen Merkmale einer repräsentativen weiblichen Entwicklung, in der Passivität und Ichbewusstsein miteinander im Widerstreit stehen. ⁵² Ihre Kritik gilt denn auch der versäumten Aufklärung und deren neurotisierenden Wirkungen: »Denn ist es nicht Scham und Schande, auch daraus wieder einmal zu erfahren, wie sogar beste, treueste Eltern [...] ihre Kinder in den gefährlichen Übergangsjahren im Ratlosen stehen lassen, [...] sie falschen und schädigenden Hirngespinnsten überlassen [...]«. ⁵³

Bei aller positiven Resonanz maßgeblicher Autoritäten wie Freud, Andreas-Salomé oder auch Stefan Zweig ⁵⁴ waren doch recht bald auch skeptische Töne zu vernehmen. Als erster mutmaßte der Rezensent der englischen Übersetzung von 1921, der Psychologe Cyril Burt, dass entweder die Altersangabe der Verfasserin oder das Postulat ihrer Durchschnittlichkeit nicht stimmen könne. ⁵⁵ Die Rezension, die das Wort Fälschung selbst noch nicht ausspricht, führt zunächst schreibempirische Argumente ins Feld und zieht in Zweifel, ob ein Schulmädchen wie Grete Lainer tatsächlich täglich um die 2000 Wörter (entsprechend fünf Druckseiten im Buch) hat schreiben können – eine Menge, für die etwa fünf Stunden Schreibzeit zu veranschlagen seien – zumal wenn die Verfasserin, wie es heiße, heimlich schreibe. ⁵⁶ Vor allem aber argumentiert Burt gattungstheoretisch, wenn er dem Tagebuch eine erstaunliche Verständlichkeit und Kohärenz attestiert. So fehlten in dem vorliegenden Text die für Tagebücher typische Redundanz und additive Reihungen von Geschehnissen: Gestern Morgen habe ich das gemacht, und mittags das und abends habe ich dann das gemacht usw. Stattdessen weise das Tagebuch eine echte Dramaturgie und geradezu literarische Überleitungen auf.

Den endgültigen Beweis der Fälschung erbrachte schließlich Josef Krug, ein Schüler der Freud kritisch gegenüberstehenden Entwicklungspsychologin Charlotte Bühler, als er 1926 seine »mathematisch-chronologische[n] Untersuchungen« ⁵⁷ vorlegte. Diese bezogen sich in erster Linie auf die im Tagebuch angegebenen Zeitangaben und wiesen – ebenso kleinteilig wie ausführlich – deren kalendrische Unstimmigkeit nach. Vor dem Hintergrund der genannten Eckdaten – wie dem

Zeitpunkt des ersten Eintrags – wies er nach, dass einzelne Datumsangaben des Tagebuchs – gleicht man sie mit den Gesetzmäßigkeiten der kirchlichen Feiertage und mit den Daten des realen Kalenders ab – nicht stimmen konnten.

Krugs entscheidendes Argument war, dass die »heillose Verwirrung einfachster kalendarischer Verhältnisse«⁵⁸ weder als Irrtum oder Fehlleistung der Verfasserin, noch als absichtliche Verfremdung Sinn ergeben. Sie dienten nicht der Anonymisierung, unterminierten aber erheblich die Logik der Handlung.⁵⁹ Noch schwerer ins Gewicht fielen regelrechte zeitgeschichtliche Anachronismen, die nicht mehr und nicht weniger als das Todesurteil für die Echtheit eines historischen Dokuments bedeuten. Geht man von der rekonstruierbaren Schreibzeit des Tagebuchs aus, die sich aus den biographischen Angaben des Vorworts und des Nachworts zur erwähnten Verlobung der Verfasserin und zu ihrem Einsatz als Krankenpflegerin auf dem »serbischen Kriegsschauplatz«⁶⁰ errechnen lässt, dann müsste das Tagebuch in den Jahren 1903 bis 1907 verfasst worden sein. Zu dieser Zeit aber war, so Krug, z.B. an den höheren Schulen Österreichs die von der Verfasserin erwähnte Benotungsskala mit den Noten »gut«, »genügend«, »nicht genügend« noch gar nicht eingeführt. Auch der Erwähnung eines öffentlichen »Automatentelefon«⁶¹, von dem aus Grete den Verehrer ihrer Schwester im errechneten Jahr 1905 anruft, steht entgegen, dass »die ersten öffentlichen Telephonautomaten in Wien im Juni 1908 aufgestellt worden sind«.⁶² Das Fazit der Untersuchung kommt im Gestus und im Sprachgebrauch einem juristischen Schuldspruch nahe: Das Tagebuch, heißt es, »ist als ein Machwerk entlarvt. Wir haben zwar nur einen Indizienbeweis führen können und das Geständnis der Herausgeberin bleibt uneinbringlich«. Die wahrscheinlichste Begründung für die kalendarische und mediengeschichtliche Unordnung sei, so Krug, »daß zwischen der Schreiberin und der Herausgeberin eine Personalunion besteht«⁶³.

In der dritten Auflage des *Tagebuchs* von 1922 reagierte Hug-Hellmuth schließlich auf die gerüchteweisen und öffentlichen Fälschungsvorwürfe. Sie erklärt darin, warum sie erst jetzt, drei Jahre nach der Erstveröffentlichung, die Anonymität der Herausgeberschaft beendet, um gleichzeitig im Gestus der bescheidenen Schülerin daran zu erinnern, dass die Publikation immer schon unter der weit gewichtigeren Schirmherrschaft Freuds gestanden habe: »Triftige Gründe persönlicher Natur hinderten mich bislang, für die Echtheit des Tagebuchs mit meinem Namen einzustehen, ein Umstand, der mir deshalb weniger schwerwiegend erschien, weil ja der größere Name *Professor Freud* dafür bürgte.«⁶⁴ Auch wenn die Identität der Tagebuch-Verfasserin noch immer nicht enthüllt wird, reicht Hug-Hellmuth immerhin einige biographische Details zur weiteren Schulausbildung, der Verlobung und dem frühen Tod dieses »ehrlichen Charakters«⁶⁵ nach. Schließlich folgt ein wichtiger Part der Echtheitsargumentation, wie ihn viele Fälschungen aufweisen: die Narration vom Auffinden des Dokuments. So berichtet Hug-Hellmuth anschaulich vom Zusammentreffen mit

der neunzehnjährigen Grete und davon, wie diese – von den psychologischen Interessen ihrer Mentorin in Kenntnis gesetzt – ihr die Tagebuchaufzeichnung »zur allfälligen Verwertung«⁶⁶ überlassen habe. Wie sehr sich Hug-Hellmuth gezwungen sah, den Fälschungsvorwurf zu entkräften, wie sehr sie bereits in die Argumentation des Echtheitsbeweises involviert war, zeigt auch die plastische Schilderung der Tagebuch-Urschrift in ihrer Materialität, die sich letztlich der Tatsache schuldete, dass die Originalschrift »vernichtet«⁶⁷ worden war: »Es war ein recht umfangreiches Paket, Zettel verschiedenen Formats, zerknittert, teilweise verwischt, oft unleserlich in dem echten Gekritzel einer flüchtigen Kinderhand.«⁶⁸ Auch die Erwähnung einer eigenen ersten Skepsis und deren anschließender Überwindung durch die Lektüre des Tagebuchbündels gehört zum bekannten Repertoire der Echtheits-Rechtfertigung: »Je tiefer ich aber in die Lektüre kam, desto wertvoller erschienen mir *diese, nach Schrift, Inhalt und stilistischer Entwicklung unzweifelhaft unverfälschten Aufzeichnungen* [...]«⁶⁹

Von Seiten der psychoanalytischen Vereinigung gab es keine offizielle Erklärung zu den Fälschungsvorwürfen. Zwar wurde nach dem dramatischen Tod Hug-Hellmuths 1924 im Nachruf der *Internationalen Zeitschrift für Psychoanalyse* daran erinnert, dass das Tagebuch der »psychoanalytischen Schule [...] ein wertvolles, menschliches Dokument, ihren Feinden der Gegenstand gehässiger Angriffe und häßlicher Zweifel«⁷⁰ gewesen sei. Doch schließlich zogen Freud und der Verlag das Tagebuch nach Erscheinen der dritten Auflage, etwa im Jahr 1927, zurück – ein gleichsam wortloser Kommentar. Bis heute ist der Fall kaum erörtert worden, wie auch Hug-Hellmuth selbst in der offiziellen Geschichtsschreibung der Psychoanalyse – etwa bei Roazen und Jones – so gut wie nicht erscheint und nur in Nebenbemerkungen, wie in der erwähnten Fußnote Freuds, auftaucht. Und dies, obwohl Hug-Hellmuth die Kinderanalyse unter anderem mit ihrem Aufsatz *Zur Technik der Kinderanalyse* (1921) maßgeblich mitbegründet hat.

Die Kunst des Tagebuchs und die Fälschung als Desiderat. – Da es bis auf die erwähnten Vorworte keine Aussagen der Analytikerin Hermine Hug-Hellmuth zu den Beweggründen ihrer Fälschung gibt, muss dahingestellt bleiben, ob sie dabei eher von dem Wunsch nach Freuds Anerkennung motiviert war, wie die Monographie von Angela Graf-Nold nahelegt, oder ob sie im Sinne einer säkularisierten *pia fraus* – einer frommen Fälschung im Sinne der »psychoanalytischen Sache« – gehandelt hat. Oder ob gar beides zutrifft. Gezeigt werden konnte, dass Hug-Hellmuth Freuds Auftrag, die These von der kindlichen Sexualität durch empirische Beobachtungen zu illustrieren, in *Das Seelenleben des Kindes* aufgegriffen, jedoch im Sinne einer Beweisführung modifiziert hat. Und dass sich der geradezu monomanische Blick der Studie, der überall den sexuellen Faktor ausmacht, auch als Effekt eines methodischen Problems beschreiben lässt. Konnten doch Freuds Theoreme der kindlichen Sexualität und des Unbewuss-

ten durch empirische Beobachtungen *ergänzt*, aber niemals bewiesen werden. Mit der Bereitstellung eines adoleszenten Tagebuchs – das wahrscheinlich eine nachträgliche Bearbeitung des Jugendtagebuchs der erwachsenen Analytikerin selbst darstellt – bot sich schließlich eine bessere Gelegenheit, die strukturelle Inkompatibilität von Theorie und Leben, von Außen- und Innenperspektive, die Hug-Hellmuth wohl eher geahnt als reflektiert hat, aufheben zu können.

Aus fälschungstheoretischer Sicht ebenso interessant wie die Logik ihrer Genese ist die Funktion der Fälschung in ihrer Disziplin, die sich in diesem Fall an der bereitwilligen und emphatischen Rezeption des Tagebuchs als authentischer Text, als unverstellter und unzensierter Rede ablesen lässt. Das »authentische« Tagebuch der Grete Lainer beschreibt eine epistemische Lücke; es stellt damit ein Desiderat im wahrsten Sinne des Wortes dar: ein Gewünschtes, einen Wunschgegenstand.⁷¹ Versprach es doch, einen seltenen Einblick in die Gedanken- und Gefühlswelt eines jungen Mädchens zu geben, in eine Sphäre, in der sich nicht nur Theorien über die weibliche psychosexuelle Disposition bewahrheiteten, sondern in dem zudem jene gesellschaftlichen Hemmnisse wirksam waren, die die von Freud beschriebenen Neurotisierungen nach sich zogen. Dass dieser Wunschgegenstand – als »kleines Juwel« – so emphatisch begrüßt wurde, hatte nicht zuletzt damit zu tun, dass die Psychoanalyse in den krisenhaften Jahren nach 1914, nach internen Zerwürfnissen und vermehrten äußeren Angriffen, unter erheblichem Legitimationszwang stand.⁷²

Was aber in dieser Lektüre des *Tagebuchs eines halbwüchsigen Mädchens* durch die psychoanalytische Community völlig ausgeblendet wurde, ist die Tatsache, dass das Tagebuch keineswegs der Ort einer natürlich und kunstlos formulierten persönlichen Wahrheit, sondern in höchstem Maße kulturell und literarisch überformt ist. Das Diarium hat eine lange kulturhistorische Tradition, die auf Chroniken, Memorialbücher, aber auch auf Textsorten aus der Sphäre des Merkantilen (Buchhaltung, Logbuch) zurückgeht, die ihm sein Gepräge gegeben haben. So ist das intime Journal, das im 19. Jahrhundert seine Blütezeit erlebte und weitgehend gültige Gestalt angenommen hat, nicht einfache Repräsentation eines alltäglichen (oder außerordentlichen) Lebens.⁷³ Vielmehr ist es ein *Medium*, das das Leben maßgeblich strukturiert: Präsentiert es doch ein »notiertes« Leben, das durch die diaristischen Vorgaben gerastert ist; generiert es doch ein »Tagebuch-Leben«. Und auch wenn das persönliche Journal nicht den Normen der klassischen Regelpoetiken entsprechen mag, so ist es keinesfalls kunstlos oder strukturlos.⁷⁴ Seine Regelmäßigkeit bezieht es aus dem Prinzip der täglichen und damit immer wieder unterbrochenen Notation, aus seiner Unterwerfung unter das Datum; seine Gestalt gewinnt es durch die Lizenz, unterschiedliche Textsorten – Alltagsbeobachtungen, Exzerpte, wiedergegebene Dialoge, Reflexionen – in sich aufnehmen und aus der Fülle des Erlebten eine subjektive und hierarchisierende Auswahl treffen zu dürfen. Auch ist das Tagebuch niemals

rein monologisch, da es sich, wenn es nicht gar von Anfang an für die Nachwelt vorgesehen ist, zumindest an ein virtuell existierendes Gegenüber adressiert, sei es die Gesellschaft, das eigene (Über-)Ich oder das Tagebuch selbst.

Zudem, so hat Michel Foucault in *Sexualität und Wahrheit* gezeigt, sind Tagebücher, wie andere autobiographische Gattungen auch, unentbehrliche Vehikel der alles umfassenden Kultur der Selbsterforschung, die mit der frühen Neuzeit einsetzte. Nach der von Foucault gezogenen historischen Linie nahm diese Kultur ihren Anfang mit der reformierten Beichtpraxis des 17. Jahrhunderts, die die Subjekte aufforderte, »Gedanken, Begehren, wollüstige Vorstellungen, Ergötzungen, verschlungene Regungen der Seele und des Körpers«⁷⁵ bis ins Detail zu erforschen und zur Sprache zu bringen. Mit der Bekenntnisliteratur des Pietismus wurde ein innerer Raum des Selbstgesprächs konstituiert, in dem peinliche Selbstbeobachtung und Gewissenserforschung als internalisierte stattfinden konnten. Im Zuge der Säkularisierung des 18. Jahrhunderts wanderte der Geständniszwang auch in weltliche Gattungen: in politische Bekenntnisschriften, Autobiographien, Briefe – und eben Tagebücher. Diese neuen Denk- und Schreibräume begünstigten einen Schub der »Individualisierung«⁷⁶; sie wurden zu den wichtigsten Medien, mit deren Hilfe sich das moderne Subjekt entwarf und ein Bewusstsein seiner selbst entwickelte. Ihre gesellschaftliche Funktion war es jedoch, die Subjekte letztlich besser erforschen und damit subtiler kontrollieren zu können. So spricht Foucault von dem »ungeheuerlichen! Gebot unserer Zivilisation [...], sagen zu müssen, was man ist, was man getan hat, wessen man sich erinnert und was man vergessen hat, was man verbirgt und was sich verbirgt, woran man nicht denkt und was man nicht zu denken denkt. Ein ungeheures Werk, zu dem das Abendland Generationen gebeugt hat [...]: die Subjektivierung der Menschen, das heißt ihre Konstituierung als Untertanen/Subjekte.«⁷⁷

Das heißt also, dass das Tagebuch, dessen expliziter gattungsmäßiger Anspruch es ist, einen Freiraum darzustellen, in dem das Subjekt ohne ästhetische Zwänge und inhaltliche Vorgaben über sich und die Welt reflektiert, eine im höchsten Maße »kultivierte« Ausdrucksform mit eigenen Gesetzmäßigkeiten ist. Zudem erweist sich das Tagebuch, das als »persönlichste« aller Gattungen produziert und rezipiert wird, ausgerechnet als jenes Medium, mit dem die Subjekte am nachhaltigsten Selbstzensur ausüben und den kontrollierenden Zugriff auf das Innere zulassen. Damit ist das Genre Tagebuch ein gewichtiger Bestandteil genau der prekären Kultur des *Willens zum Wissen*, deren Effekte die halbwüchsige Tagebuch-Schreiberin Grete am eigenen Leibe erfährt.

Die psychoanalytisch interessierte Leserschaft des *Tagebuchs eines halbwüchsigen Mädchens (Von 11-14 ½ Jahren)* reflektierte diese Verknüpfung ausgerechnet des Tagebuchs mit gesellschaftlichen Normen und einer gattungsmäßig angelegten Zensur freilich nicht. Für sie galt uneingeschränkt die Authentizitätsbehauptung, nur diese ließ das Tagebuch der Grete Lainer überhaupt

relevant sein. Und nur weil die authentische Rede – und zwar als vermeintliche Gegenkraft zur gesellschaftlich-moralischen Zensur – so hoch im Kurs stand, ist sie ja überhaupt von Hermine Hug-Hellmuth in ihrer aufwendigen Fälschung simuliert worden. Man kann auch sagen: Gerade weil die Gattung des Tagebuchs den Wert des Authentischen derart profiliert, hat sie sich für eine Fälschung geradezu angeboten. Kann doch nur ein signifikantes und eingeführtes Format imitiert werden. Ebenfalls zur Logik der Fälschung gehört, dass die Kritiker des gefälschten Tagebuchs die Teilblindheit gegenüber der diskursiven Imprägnierung der Gattung mit den Verteidigern des gefälschten Tagebuchs gemein haben. Denn im Fluchtpunkt der – gleichwohl berechtigten und überzeugenden – Echtheitskritik der Experten steht ebenso, wenn auch zum Teil unausgesprochen, das echte Tagebuch als authentisches. Sie verkennen somit, dass ein Tagebuch, selbst wenn es echt hinsichtlich der Behauptung seiner Urheberschaft ist, noch lange nicht »authentisch« im Sinne von »wahr« sein muss.⁷⁸

Last but not least waren es gerade der Wunsch nach dem Authentischen, den die Verfasserin des Tagebuchs zu erfüllen suchte, wie auch ihr standhaftes Beharren darauf, es handele sich um ein »echtes« Dokument, die dazu führten, dass das Tagebuch nach seiner Enthüllung als Fälschung gänzlich aus dem »Wahren« und – gemeinsam mit seiner Verfasserin – in Vergessenheit fiel. Dabei hätte das Tagebuch als »Machwerk« in einem anderen Sinne, nämlich als offensichtlich »fabrizierter« Text, welcher Erinnerungen in einer literarischen Form zum Ausdruck bringt, wirken können – vielleicht nicht gleich als *Kulturdenkmal*, aber doch wenigstens als *Kulturmerkmal*.

Anmerkungen

- 1 Anonymus [Hermine Hug-Hellmuth] (Hg.), *Tagebuch eines halbwüchsigen Mädchens (Von 11-14 ½ Jahren)* (= Quellenschriften zur seelischen Entwicklung, Nr. 1), 1. Auflage, Leipzig 1919. Das Geleitwort zitiert aus einem Brief Sigmund Freuds vom 27.4.1915 an die anonyme Herausgeberin.
- 2 Geleitwort der Herausgeberin, ebd., 1.
- 3 Vgl. zur Etablierung des Diskurses der Kinder-Psychoanalyse, zu den biographischen Hintergründen und zum Werk Hug-Hellmuths die instruktive Monographie von Angela Graf-Nold, *Der Fall Hermine Hug-Hellmuth. Eine Geschichte der frühen Kinder-Psychoanalyse*. München-Wien 1988.
- 4 Sigmund Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905), in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 5, Frankfurt/Main 1999, 27-145, hier 73.
- 5 Ebd.
- 6 So im Vorwort zur dritten Auflage, ebd., 29.
- 7 Ebd., 32.
- 8 Ebd., 31.
- 9 Sigmund Freud, *Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben* (1909), in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 7, Frankfurt/Main 1999, 241-377, hier 244.
- 10 Ebd., 243.

- 11 Eine regelrechte Technik der Kinderanalyse, die das klassische Setting kindgerecht modifizierte, entwickelte sich erst nach Ende des Ersten Weltkrieges. Hermine Hug-Hellmuth war, noch vor Melanie Klein, deren wichtigste Vertreterin. Nicht zuletzt wegen ihres Vortrags *Zur Technik der Kinderanalyse*, der die grundlegenden Unterschiede zwischen einer Erwachsenen-Analyse und eine Kinder-Analyse – was die Interaktion mit dem Analysanden, Ort der Behandlung, Frequenz der Sitzungen etc. angeht – vor dem Hintergrund eigener analytischer Praxiserfahrungen verdeutlichte (vgl. Hug-Hellmuth, *Zur Technik der Kinderanalyse*, in: *Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse*, hg. von Sigmund Freud, Leipzig und Wien, 7[1921]2, 179–197).
- 12 Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, 101f.
- 13 Hug-Hellmuth, *Aus dem Seelenleben des Kindes. Eine psychoanalytische Studie* (1913) (= *Schriften zur angewandten Seelenkunde*, hg. von Sigmund Freud, 15) Nendeln/Liechtenstein 1970, V.
- 14 Ebd., VI, Hervorhebung im Original.
- 15 Ebd., 7f.
- 16 Offenbar scheinen finanzielle Motive, aber auch eine jahrelange Vernachlässigung des Jungen durch Mutter und Tante eine nicht unerhebliche Rolle gespielt zu haben. Die Mutter, Antonia Hug, leitete ein von ihr begründetes Landerziehungsheim und gab ihren unehelichen Sohn zeitweilig in die Obhut ihrer Schwester. Nach dem Tod der Mutter im Jahr 1915 brachte Hug-Hellmuth ihren Neffen jedoch bei Pflegeeltern und in diversen Erziehungsinstituten unter (vgl. Graf-Nold, *Der Fall Hermine Hug-Hellmuth*, 277ff.).
- 17 Vgl. ebd., 303ff.
- 18 Michel Foucault, *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*, übersetzt von Ulrich Raulff und Walter Seitter, 6. Auflage, Frankfurt/Main 1992, 23.
- 19 Ebd., 21.
- 20 Vgl. Graf-Nold, *Der Fall Hermine Hug-Hellmuth*, 102.
- 21 Anonymus [Hermine Hug-Hellmuth] (Hg.), *Tagebuch eines halbwüchsigen Mädchens (Von 11-14 ½ Jahren)*. Die folgenden Seitenangaben beziehen sich, wenn nicht anders gekennzeichnet, auf die Ausgabe von 1919. Die zweite Auflage erschien unverändert 1920. Die dritte Auflage von 1922 war, was den eigentlichen Text angeht, ebenfalls unverändert, erschien aber nun mit ergänztem Titel, dem Namen und einem Vorwort der Verfasserin.
- 22 Brief Sigmund Freuds an Hermine Hug-Hellmuth vom 27.4.1915, zitiert nach dem Geleitwort der anonymen Herausgeberin, Anonymus [Hug-Hellmuth], *Tagebuch eines halbwüchsigen Mädchens*, 1f.
- 23 Vgl. zur Gattungsgeschichte des Tagebuchs: Peter Boerner, *Tagebuch*, Stuttgart 1969; zu den gattungstheoretischen Merkmalen vgl. Arno Dusini, *Tagebuch. Möglichkeiten einer Gattung*, München 2005.
- 24 Anonymus [Hug-Hellmuth], *Tagebuch eines halbwüchsigen Mädchens*, 3.
- 25 Dieser Begriff leitet sich von Philippe Lejeunes Begriff des »autobiographischen Pakts« ab. Vgl. Philippe Lejeune, *Der autobiographische Pakt*, übersetzt von Wolfgang Bayer, Frankfurt/Main 1994.
- 26 Vgl. ebd., 40. Der Referenzpakt verbindet wissenschaftliche, historische und autobiographische Texte dahingehend, dass sie behaupten, »eine Information über eine außerhalb des Textes liegende ›Realität‹ zu bringen und sich somit der Wahrheitsprobe zu unterwerfen« (ebd.).
- 27 Anonymus [Hug-Hellmuth], *Tagebuch eines halbwüchsigen Mädchens*, 5.

- 28 Vgl. zur Notation des Alltäglichen in der Kulturgeschichte des Tagebuchs: Arvi Sepp, *Alltäglichkeit und Selbstverschriftlichung: Kulturwissenschaftliche und gattungshistorische Überlegungen zum Tagebuch*, in: Ansgar Nünning, Birgit Neumann, Marion Gymnich (Hg.), *Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*, Trier 2007, 205–218.
- 29 Anonymus [Hug-Hellmuth], *Tagebuch eines halbwüchsigen Mädchens*, 9–11; Hervorhebungen im Original.
- 30 Ebd., 50f.
- 31 Ebd., 135 (Hervorhebungen im Original).
- 32 Ebd., 32.
- 33 Vgl. ebd., 19.
- 34 Ebd., 42.
- 35 Vgl. die dritte Abhandlung *Die Umgestaltungen der Pubertät*, in: Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, 108–131.
- 36 Vgl. Anonymus [Hug-Hellmuth], *Tagebuch eines halbwüchsigen Mädchens*, 10ff.; 211ff.
- 37 Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, 130.
- 38 Anonymus [Hug-Hellmuth], *Tagebuch eines halbwüchsigen Mädchens*, 190.
- 39 Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, 129.
- 40 Anonymus [Hug-Hellmuth], *Tagebuch eines halbwüchsigen Mädchens*, 66
- 41 Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, 128.
- 42 Anonymus [Hug-Hellmuth], *Tagebuch eines halbwüchsigen Mädchens*, 206.
- 43 Ebd., 26–28 (Hervorhebung im Original).
- 44 Ebd., 27f. (Hervorhebung im Original).
- 45 Ebd., 208.
- 46 Die fatale Dynamik von Tabu und Neugierde, von Geheimnis und dem Wunsch zu wissen, wird schließlich von dem Tagebuch-Ich selbst auf den Punkt gebracht: »Dieses Verheimlichen hat doch keinen Sinn, denn erstens denkt man erst recht darüber nach und zweitens erfährt man ja doch die Wahrheit.« (ebd., 192).
- 47 Foucault, *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*, 27.
- 48 Ebd.
- 49 Anonymus [Hug-Hellmuth], *Tagebuch eines halbwüchsigen Mädchens*, 152 und 124.
- 50 Foucault, *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*, 40.
- 51 Lou Andreas-Salomé, *Rezension zu »Tagebuch eines halbwüchsigen Mädchens«*, in: *Literarisches Echo. Halbmonatsschrift für Literaturfreunde*, Nr. 22, 1920, 1464, Hervorhebung von A.-K. R. Offenbar sieht sich Andreas-Salomé – dem Erscheinungsort entsprechend – gezwungen, neben dem dokumentarischen auch den literarischen Wert des Tagebuchs hervorzuheben. Sie argumentiert, dass das Tagebuch, gerade weil es authentisch und ungekünstelt ist, das Typische zum Ausdruck bringe und daher in die Nähe der Kunst trete.
- 52 Vgl. ebd.
- 53 Ebd.
- 54 Vgl. Stefan Zweig, *Tagebuch eines halbwüchsigen Mädchens (Rezension)*, in: *Neue Freie Presse* (Wien), vom 20.10.1920, 1–3.
- 55 Vgl. Cyril Burt, *A young girl's diary*, in: *British Journal of Psychology* (Medical Section), 21/1920, 353–357.
- 56 Vgl. ebd., 355.
- 57 Josef Krug, *Kritische Bemerkungen zum »Tagebuch eines halbwüchsigen Mädchens«*, in: *Zeitschrift für angewandte Psychologie* 27/1926, 370–381, hier 372.
- 58 Ebd., 374.
- 59 Vgl. ebd., 375f.

- 60 So im Vorwort zur dritten Auflage in: Anonymus [Hug-Hellmuth], *Tagebuch eines halbwüchsigen Mädchens*, VI.
- 61 Ebd., 76 und 101.
- 62 Krug, *Kritische Bemerkungen*, 380.
- 63 Ebd. In späteren Jahren sind weitere Indizien der Fälschung hinzugekommen. Vgl. Hedwig Fuchs, *Die Sprache der Jugendlichen im Tagebuch*, in: *Zeitschrift für angewandte Psychologie* 29/1928, 74–121. Angela Graf-Nold verweist zudem auf die offensichtlichen biographischen Übereinstimmungen zwischen Hug-Hellmuth und der Tagebuch-Verfasserin (vgl. Graf-Nold, *Der Fall Hermine Hug-Hellmuth*, 240). Als letztes Fälschungsindiz soll erwähnt werden, dass sich im Tagebuch entgegen der Aussage des Vorworts kaum stilistische Unsicherheiten oder orthographische Fehler finden lassen, dass aber im Gegenzug dazu jedes Fremdwort falsch geschrieben worden ist: »professorisch« (Anonymus [Hug-Hellmuth], *Tagebuch eines halbwüchsigen Mädchens*, 24); »phenomenal« (ebd., 164); »schenieren« (ebd., 28), »migroskopisch« (ebd., 98) etc. Eine Ausnahme bildet das letzte Tagebuchkapitel mit der Überschrift »Letztes Halbjahr (Von 14 bis 14 1/2 Jahren)«, in dem nun alle Fremdworte – als Signal der Reife – richtig geschrieben sind, so auch das nun korrekt buchstabierte »provisorisch« (ebd., 223).
- 64 »Zum Geleite der 3. Auflage«, in: Hug-Hellmuth, *Tagebuch eines halbwüchsigen Mädchens*, V, Hervorhebung im Original.
- 65 Ebd., VI, Hervorhebung im Original.
- 66 Ebd., VI.
- 67 Ebd., VIII.
- 68 Ebd., VI.
- 69 Ebd., VI, Hervorhebung im Original. – Die einzige zu diesem Zeitpunkt (Mai 1922) bereits vorliegende öffentliche Kritik, den Aufsatz von Cyril Burt, spricht Hug-Hellmuth offen an. Burts Kalkulationen zur ungewöhnlichen Ausdauer der Tagebuchschreiberin und zum wenig glaubhaften täglichen Schreib-Output entgegnet sie schlicht, es gebe eben auch »schreibselige« (ebd., VIII) Kinder; die Kritik an der ungewöhnlichen Kohärenz der Aufzeichnungen erwidert sie – etwas überraschend – mit dem Hinweis auf die fehlende »Kontinuität der Eintragung« und mit den in einer Fußnote aufgezählten Unterbrechungen des Tagebuchs (ebd., VIII).
- 70 Josef Friedjung, *Nachruf auf Hermine von Hug-Hellmuth*, in: *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, 10/1924, 337.
- 71 Auch ein vermisstes, zur Anschaffung in der Bibliothek vorgeschlagenes Buch wird bekanntlich als Desiderat bezeichnet.
- 72 Vgl. Freud, *Zur Geschichte der psychoanalytischen Bewegung* (1914), in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 10, Frankfurt/Main 1999, 43–113.
- 73 Vgl. Arvi Sepp, *Alltäglichkeit und Selbstverschriftlichung*.
- 74 Vgl. Arno Dusini, *Tagebuch. Möglichkeiten einer Gattung*, insbesondere 67–77.
- 75 Foucault, *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*, 30.
- 76 Ebd., 76.
- 77 Ebd., 78.
- 78 Möglicherweise hat Hug-Hellmuths Fälschung Freud auch in diesem Sinne zu denken gegeben. Aus heutiger Perspektive verweist der Fall »Hug-Hellmuth« augenfällig auf einen heiklen Punkt in der psychoanalytischen Theorie und Praxis selbst: auf die Frage, in welchem Maße die authentische Rede des Patienten nicht nur von dessen persönlichem Unbewussten markiert, sondern auch von gesellschaftlichen »Durchdringungslinien« (Foucault, *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*, 63) durchzogen ist, z.B. den Rederichtlinien der Geständniskultur.

Daniel Weidner

Täglichkeit

Tagebuch und Kalender bei Walter Kempowski und Uwe Johnson

Aus der Sicht der Literatur, im Rahmen literarischer Schreibweisen, erscheint das Tagebuch als besonders ›unmittelbare‹ Form. Das kann Verschiedenes bedeuten, etwa, dass es eigentlich gar keine Form ist, dass das Schreiben von Tagebüchern keiner besonderen Vorgabe folgt und dass man auf alle möglichen Weisen Tagebuch schreiben könne. Historisch ist das tatsächlich der Fall, wie die Vielfalt überlieferter Tagebücher zeigt: Sie können umfassend und sehr begrenzt sein, ein Leben oder auch nur eine Woche umfassen, und man kann sie mit fast allen möglichen Schreibmaterialien produzieren, alleine, zu zweit, oder auch als Gruppe.¹ Daher haben Tagebücher für die Literaturwissenschaft lange als formlose Gebrauchstexte außerhalb der ›eigentlichen‹ Literatur gegolten, die allenfalls als Quelle biographischer oder historischer Informationen interessant sein könnten. Als die Forschung begann, sich mit ihnen zu beschäftigen, geschah das aus diesem biographischen, meist psychologischen Interesse heraus. Dabei wurde die ›Unmittelbarkeit‹ noch anders verstanden, nämlich dass es sich beim Tagebuch um eine ›authentische‹ Form handelt, sei es, dass das Berichtete hier direkter als sonst beschrieben wird, sei es, dass der Berichtende hier besonders unverstellt zu Wort kommt. Gerade weil ihm die Vermittlung einer besonderen literarischen Form fehle, komme das Schreibende oder das Geschriebene unmittelbarer als anderswo zum Ausdruck. Dazu gehört auch, dass das Tagebuch eines Autors zum Ort werden kann, wo schreibend über das eigene Schreiben reflektiert wird, wo sich das Schreiben gewissermaßen selbst berührt.

Man kann die ›Unmittelbarkeit‹ des Tagebuchs aber auch auf eine andere, einfachere Weise verstehen: Das Tagebuch wird in der Regel unmittelbar nach den Ereignissen geschrieben, von denen es berichtet. Denn offen ist nur die Form des Tagebucheintrags, nicht aber das Tagebuch als solches, das in aller Regel am selben oder am nächsten Tag geschrieben wird. Phänomenologisch, so Christiane Holm, ist die ›Tagestaktung‹ das entscheidende Charakteristikum des Tagbuches,² denn es zeichnet sich nicht nur dadurch aus, dass man jeden Tag beschreibt oder dass man im Nachhinein schreibt, sondern dass man jeden Tag schreibt. ›Ich schreibe täglich‹ heißt die kürzeste Gattungsformel, und während sich die Forschung in der Regel für das ›Ich‹, für die Authentizität des Subjekts oder dessen Ausdruck, das ›Schreiben‹, interessiert hat, steht in

den folgenden Überlegungen das ›tätlich‹ im Vordergrund. Die Täglichkeit des Tagebuchs manifestiert sich zuallererst als permanente Unterbrechung, denn die »Grundbewegung« des Tagebuchs ist bestimmt durch die Spannung von »Unterbrechung und Wiederaufnahme«, von »Sprunghaftigkeit und Regelmäßigkeit«.³ Man kann schlecht gleichzeitig Tagebuch schreiben und erleben, der Tag wird immer wieder unterbrochen, wenn man sich niedersetzt, ihn aufzuschreiben, ebenso wird auch das Tagebuch unterbrochen durch den Tag, der zwischen den Einträgen stattgefunden hat. Man erzählt keine durchlaufende Geschichte, sondern fängt immer wieder neu an, und damit verändert sich, was erzählt wird, was die ›Geschichte‹ ist, von der das Tagebuch handelt: kein kontinuierlicher Ablauf, sondern eine Reihe von Versuchen, keine Ganzheit, sondern eine Reihung von Tagen. Nicht nur das Fehlen eines sinngebenden Endes – ein Tagebuch bleibt prinzipiell offen, es kann nur abbrechen – wird verhindern, dass es sich zu einer Geschichte schließen kann, in ihm wird auch beständig das Besondere, Bedeutsame, von der Masse des Alltäglichen erstickt.

Die Tagesform bezieht sich im Tagebuch nicht nur auf das Berichtete, das tageweise dargestellt wird, und noch weniger auf den Berichtenden, sondern vor allem auf das Berichten selbst: »Das Tagebuch ist – sein Name zeugt davon – auf den ›Tag‹ gereimt. Es erzählt nicht nur *von* ›Tagen‹, es erzählt auch *in* ›Tagen‹.«⁴ Material erscheint diese Tagesform im Datum, das die einzelnen Aufzeichnungen eröffnet und das für fast alle Diaristen eine zentrale Rolle spielt. Gerade an diesem Datum öffnet sich die Privatsphäre des Tagebuchs auf die Öffentlichkeit und ihre Archive. Kafkas berühmte Eintragung vom 2. August 1914 – »Deutschland hat Rußland den Krieg erklärt – Nachmittag Schwimmschule«⁵ – macht nicht nur besonders deutlich, wie Privates und Öffentliches im Tagebuch nebeneinanderstehen, sondern wie das Berichtete gerade über das Datum auch an die ›große‹ Geschichte, genauer: an die Chronik welthistorischer Ereignisse gebunden ist. Für diese Chronik steht in der Moderne vor allem die Presse, und es ist heute immer einfach, mittels einer Recherche der zeitgenössischen Presse herauszufinden, was an einem Tag geschah, auch wenn er weniger prominent war als der des Kriegsbeginns. Mehr noch als dieses äußere Nebeneinanderstehen verbindet das Streben nach beständiger Wiederholung des Neuen die Presse mit dem Tagebuch; diese »spiegelbildliche Konkurrenzkorrespondenz zur Publizistik«⁶ macht heute das Tagebuch in Form der Blogs zu einem wichtigen Medium der digitalen Öffentlichkeit. Möglich ist das, weil beide Formen auf dem Datum als der Grundstruktur ihrer Information beruhen, welche ihre wechselseitige Konvertierbarkeit ermöglicht. Über das Datum sind sie wiederum an die ältere Form des Kalenders gebunden, der nicht nur eine lineare Organisation von Tagen ist, sondern diese Linearität auch organisiert: Die Daten wiederholen sich von Jahr zu Jahr, damit gibt es immer die Möglichkeit einer rituellen Wiederholung der Erinnerung, denn in jedem folgenden Jahr

kann der 2. August wieder vergegenwärtigt werden. Dementsprechend ist bekannt, dass Tagebücher nicht nur oft von vornherein in Kalender eingetragen werden und mit der Form dieses Kalenders arbeiten, sondern dass Diaristen auch dazu neigen, ihre alten Einträge wiederzulesen und auf sie zurückzukommen – mit dem Kalender zusammen ist das Tagebuch also auch ein Medium des Erinnerns.⁷

Die Tagesform des Tagebuches ist aber nicht nur für die Phänomenologie des Tagebuchschreibens interessant, sondern hat auch poetologische Implikationen, die sich vom Tagebuch im engeren Sinne ablösen lassen. Eigentlich hat dieses zwar einen engen und sehr materiellen Sinn: Es ist in der Regel einzig und im eigentlichen Sinne weniger ein (immer reproduzierbarer) Text als ein Gegenstand, den man im Laufe seines Lebens oder auch nur eines Teils davon schrittweise produziert. Dabei ist das Wie der Produktion – die Form der Schrift, die Schreibmaterialien, das Papier etc. – eben Teil des Gegenstandes und damit auch unlösbar vom ›Text‹. Aufgrund dieser »sinnhaften Einheit von Text und Textmedium«⁸ ist es auch so schwer zu edieren, denn man müsste doch das zerfledderte Heft selbst in der Hand halten. Aber das hindert weder daran, Tagebücher herauszugeben, noch sie zu imitieren oder zu simulieren, d.h. etwas als Tagebuch zu drucken oder gar zu schreiben, das vielleicht eines war, vielleicht aber auch niemals ein Tagebuch war. Es gibt eine diaristische Schreibweise auch außerhalb des Tagebuchs, eine Tagebuchfiktion, aber auch andere Formen, welche die wesentlichen Strukturelemente und Erzählformen des Tagebuchs aufgreift und nutzt. Für solche Nutzung eignet sich nicht nur der intime Charakter oder die Form des Selbstgespräches, sondern auch die Tagesform und die in ihr implizierte Offenheit und Unterbrechung konstitutiv, schließlich auch die Nähe zur Chronik der großen Welt. Vielleicht ist gerade diese Verbindung des Öffentlichen und des Privaten in ganz besonderer Weise interessant für die Moderne, in der alle Lebensverhältnisse gesellschaftlich geworden sind, aber nicht mehr als sinnhafte ›Geschichte‹, sondern in fragmenthafter Täglichkeit erlebt werden. Jedenfalls hat sich die moderne Literatur immer besonders für das Tagebuch interessiert: »Vielleicht«, schrieb schon Anfang des letzten Jahrhunderts Robert Musil, »wird man eines Tages nur noch Tagebücher schreiben, weil man Alles andere unerträglich findet.«⁹ Unerträglich war Musil dabei nicht die Erfindung, der nun eine neue subjektive Ehrlichkeit gegenüber stehen sollte, untragbar geworden war vielmehr die Annahme eines jenseits der Fiktion angesiedelten Autorsubjekts, das sein Werk schöpfergleich steuert und kontrolliert, untragbar war auch die glatte und fugenlose Darstellung der Wirklichkeit, wie sie die klassische realistische Erzählung entwickelt hatte. Auch die Welt und auch den großen Autor gibt es nur in Stücken, nur tageweise; und das kann gerade die diaristische Form ausdrücken, nicht zuletzt, indem sie Schreibszenen entwirft, wie ja auch das Tagebuch sich täglich neu als Schreiben konstituiert.

Tagebücher werden heute gerne gelesen, und dieses Interesse gehört nicht nur zur Konjunktur autobiographischer Texte. Es sagt wohl auch etwas über das Verständnis der Literatur aus und über deren Verhältnis zu dem, was sie erzählt. Wie sich dieses Verhältnis im diaristischen Schreiben gestaltet, wird im Folgenden an Walter Kempowski gezeigt, vielleicht *dem* Diaristen der deutschen Gegenwartsliteratur, der fünf eigene Tagebücher und die zehn Bände des kollektiven Tagebuchs *Echolot* veröffentlicht hat, sowie an Uwe Johnson, der zwar selbst kein Tagebuch schrieb, dessen Roman *Jahrestage* aber besonders deutlich die Durchdringung von Chronik, Kalender und Roman zeigt. Dabei werden zunächst Kempowskis Tagebücher (I) und Romane (II) diskutiert, dann Johnsons *Jahrestage* (III) und im letzten Schritt schließlich Kempowskis *Echolot*-Projekt (IV) untersucht.

I. Walter Kempowski schrieb fast sein ganzes Leben lang Tagebücher. Im Archiv befinden sich zahllose Bände mit Aufzeichnungen von seiner Haftentlassung 1956 bis zu seinem Tod 2007. Sie sind konstitutiv für seine Existenz als Schriftsteller gewesen, und nicht nur für seine: »Ein Schriftsteller, der kein Tagebuch schreibt, ist irgendwie schief gewickelt, mit dem stimmt was nicht.«¹⁰ Seit 1990 veröffentlichte er immer wieder einzelne Tagebücher, 2006 beispielsweise die Aufzeichnungen von 1990 unter dem Titel *Hamit*. Hier erfahren wir etwa, dass er am 25.3.1990 das Tagebuch von Isaak Babel und die FAZ liest, wobei er sich wundert, dass diese nicht über die Auffindung eines Massengrabes in Neubrandenburg berichtet, und sich ärgert, weil Erich Loest im Fragebogen Böll und Frisch als Lieblingsautoren bezeichnet: »Er hätte antworten müssen: ›Gutzkow!‹ Wenn man Gutzkow sagt, dann kommen die Leute gleich gelaufen. Aber: Böll? Und Frisch? Geschenkt, würde ich sagen. Mit so was kann man keinen Blumentopf gewinnen.«¹¹ Dann folgt: »Abends beim Chinesen. Hinterher alles ausgekotzt. Heute Todestag von Novalis, 29 Jahre alt, Schwindsucht. Das Schöne Lied ›Wie sie so sanft ruh'n alle die Seligen‹ stammt von ihm, das mein Vater immer so gern sang, wenn er nach Hause kam und seinen Hut auf den Garderobenhaken hängte. Als *ich* 29 war, hatte ich meine schöne Zeit in Göttingen.«¹²

Das ist ein typischer Tagebucheintrag und als solcher nicht besonders ›literarisch‹. Wir erfahren Privates und Intimes, mit einer gewissen Lust an der Provokation beobachtet Kempowski das Skurrile im Leben, belustigt sich über fremde und eigene Macken und gibt sich hemmungslos dem Schimpfen hin. Die Lektüre der Zeitung, die eifersüchtige Beobachtung anderer Autoren und die Kränkung über fehlende eigene Anerkennung durchzieht die Tagebücher und zeigt den Diaristen – nicht eben von seiner angenehmsten Seite – als Beobachter des Literaturbetriebes. Beides, die intimen Details über den Autor und der Einblick in die literarische Welt der Bundesrepublik wecken die voyeuristische Lust, die von der Lektüre von Tagebüchern wohl untrennbar ist: Man will hinter die Kulissen sehen, man sucht auch den Autor hinter dem Werk, man will wissen:

Wie macht der das eigentlich so – Schreiben? Freilich merkt man bald, dass diese Frage nicht nur eine Richtung kennt. Das erste veröffentlichte Tagebuch, die 1990 unter dem Titel *Sirius. Eine Art Tagebuch* erschienenen Aufzeichnungen über das Jahr 1983, war nämlich dem Leser nicht ganz unbekannt. Denn 1988 hatte Kempowski bereits den Roman *Hundstage* veröffentlicht, in dem ein Schriftsteller auf dem Land einen Roman über einen Schriftsteller schreibt und bemüht ist, in seinem Tagebuch einen guten Eindruck für die Nachwelt zu hinterlassen. Wenn wir dann in *Sirius* erfahren, wie Kempowski diesen Roman schreibt, und dass alles wirklich geschieht, wie beschrieben: dass er wirklich auf dem Land lebt, wirklich Damenbesuch bekommt, wirklich an einem Roman über einen Schriftsteller schreibt, so ist das nicht nur enthüllend, sondern zieht die irritierende Frage nach sich, ob er auch »wirklich« sein Tagebuch selbstgerecht manipuliert, wie es der Schriftsteller der *Hundstage* tat. Tatsächlich berichten die Tagebücher immer wieder von der Selbstinszenierung: »Colmar. Der Isenheimer Altar. [...] Meine Andacht wurde dadurch beeinträchtigt, daß junge Menschen einander zeigten, daß da drüben Kempowski steht und sich den Isenheimer Altar ansieht. Also: ein Gesicht machen wie der Bundespräsident, wenn ihm neue Melkmaschinen vorgeführt werden. Oder: wie Walter K. aussieht, wenn er den Isenheimer Altar betrachtet.«¹³ So wird die Enthüllung des Autors gleich wieder zum Spiel mit der Maske, und zwar gerade mit der öffentlichen Rolle des Autors, die im modernen Literaturbetrieb, aller Verabschiedung des Autors in der Theorie zum Trotz, ja immer noch von eminenter Bedeutung ist.

Kempowski betont selbst, dass es gerade diese Verschränkung von Fakten und Fiktionen ist, die das Tagebuch für ihn so interessant macht: »Immer wieder bin ich verblüfft, wie die Tatsächlichkeiten in der Reflexion ihren fiktiven Charakter freigeben. Erst in der Ausformulierung entstehen die Tatsachen, an denen ich mich orientiere. Ich vervielfache mein Leben durch die täglichen Notate, ja, ich erfülle es.«¹⁴ Das Tagebuch vermittelt aber nicht nur zwischen Fakten und Fiktionen, sondern auch zwischen Gegenwart und Vergangenheit. In der anfangs zitierten Aufzeichnung führte die bloße Datumskoinzidenz mit Novalis' Geburtstag den Diaristen in die Vergangenheit, indem er sich zunächst an seinen Vater und dann, wieder über die bloße Koinzidenz von Novalis' Lebensalter, an die eigene Jugend erinnerte. Solche Erinnerungssprünge sind sehr häufig, sie prägen Traumprotokolle und Notizen über Gelesenes, historische Reflexionen und plötzlich auftauchende Erinnerungssplinter. Das Tagebuch ist dabei nicht nur Hilfsmittel, um sich später zu erinnern, sondern der Schauplatz der gegenwärtigen Erinnerung, weil in ihm Vergangenheit und Gegenwart in eine assoziative Beziehung treten. Diese Beziehung ist nicht einseitig, wie Kempowski notiert: »Um Tagebuch schreiben zu können, muß man die Gegenwart erleben, als ob man sich an Vergangenes erinnert.«¹⁵ Diese Erfahrung wiederum ist eine grundsätzliche Perspektive auf eine Geschichte, in der Vergangenheit und Gegen-

wart nicht linear aufeinander folgen, sondern sich permanent durchdringen. In einer anderen Aufzeichnung, in der Kempowski über seine Liebe zur Autobahn spricht und sie sich zugleich als zukünftige Ruine vorstellt, resümiert er: »Wer die Gegenwart erkennen will, muß sie als etwas Vergangenes sehen. So wie man Vergangenheit nur dann begreift, wenn man sie sich vergegenwärtigt.«¹⁶

Die enge Beziehung von Gegenwart und Vergangenheit zeigt sich besonders in der Bearbeitung, der Kempowski seine Tagebücher selbstverständlich und sichtbar unterzog, bevor er sie veröffentlichte: Er fügte Kommentare hinzu, die manches zurechtrücken, anderes aber auch verstärken oder schlicht notieren, dass aus manchen Erwartungen nichts geworden ist: »Nie wieder was davon gehört.«¹⁷ Auch integriert er weitere Fotos in den Text, die den Text in der Regel nicht einfach illustrieren, sondern ebenfalls Erinnerungssprünge darstellen, insofern sie oft aus anderen Zeiten stammen. Wenn er in *Sirius* etwa berichtet, wie er 1983 bei der Lektüre der Rostocker Zeitungen der Nachkriegsjahre an die Kriegszeit erinnert wird, stellt er dem ein Foto gegenüber, das sein damaliges Zimmer im Zustand von 1990 zeigt, also aus der Zeit der Bearbeitung stammt.¹⁸ Das Wiederlesen der eigenen Tagebücher lässt also die Vergangenheit wie die Gegenwart in neuem Licht erscheinen und macht die Vergangenheit ebenso präsent, wie es die Gegenwart mit Vergangenheit sättigt. Dass dabei Fotos eine zentrale Rolle spielen, zeigt sich auch an anderen Texten, die bewusst mit der Grenze von Faktualität und Fiktionalität, von Autobiographie und Selbstinszenierung spielen, wie etwa bei Alexander Kluge oder bei W.G. Sebald.¹⁹ Möglich ist das, weil Fotografien als indexikalische Zeichen anders signifizieren: Sie drücken unmittelbar die ›Wirklichkeit‹ des Abgebildeten aus, lassen aber dessen Bedeutung unbestimmt. So konfliktieren sie nicht mit anderen, sprachlichen Mitteln der Referenz, sondern konstituieren eine zweite Ebene, die es erlaubt, die Verhältnisse von Fakten und Fiktionen noch einmal anders zu spiegeln.

II. Wie erwähnt, führte Kempowski fast sein ganzes Leben Tagebücher: »Mit dem Tagebuchschreiben begann ich 1945 beim Einmarsch der Roten Armee. Ich saß am Fenster und notierte, was ich sah, und auch das, was ich hörte, die Gerüchte und die zum Teil dramatisch aufgeputzten Russen-Geschichten, die sich die Nachbarn erzählten.«²⁰ Lesern von Kempowski ist diese Formulierung nicht unbekannt. Es ist der Anfang von Kempowskis 1972 erschienenem Roman *Uns geht's ja noch Gold*, der die Nachkriegszeit in Rostock schildert:

Wenn ich mich etwas vorbeugte, konnte ich vom Schlafzimmerfenster aus alles gut überblicken. Drogerie, Kotelmann, Schlachter Timm.

Seifenheimchen schloß das Fenster.

Gegenüber die Paulstraße, die machte hinten einen Knick: bis dahin war das Feuer gedrungen, bei der ›Katastrophe‹, wie die Leute die Angriffe von 1942 nannten. Vor

der Katastrophe und nach der Katastrophe. Jetzt würde es vor und nach dem Zusammenbruch heißen [...].

An der Ecke hielt ein Motorrad mit Russen. Im Beiwagen lagen Schuhe, die herunterbaumelten. Die Schuhe hatten sie vom Schuster geholt. Rrrrt! Mit der Maschinenpistole die Scheibe kaputtgeschossen, einen ganzen Arm voll, noch mit Pakethängern, wem sie gehörten. Hoffentlich viel einzelne.

Die Russen flachsten mit einer Ostarbeiterin. Die zeigte auf unser Haus.

›Komm lieber vom Fenster weg, sagte meine Mutter.

›Sonst werden die noch aufmerksam.«

Sie räumte den Kleiderschrank auf.

Gebüht im Sommerwinde

Gebleicht auf grüner Au

Ruhst still Du jetzt im Spinde

als Stolz der deutschen Frau.

Alles schön auf Kante. Waschlappen, Taschentücher (früher ritsch-ritsch-ritsch mit Kölnisch wasser), Badelaken noch aus Wansbek. Indanthren: links Sonne, rechts Regen, in der Mitte ein stilisiertes I.²¹

Der Anfang des Romans beschreibt eben dasselbe, wovon Kempowski in seinem Interview sprach: den Einmarsch der Roten Armee in Rostock aus der Perspektive eines Beobachters auf dem Fensterbrett, welcher wenig später auch den Namen ›Walter Kempowski‹ tragen wird. Dabei ist die Perspektivierung auch literarisch durchgehalten, denn das Bewusstsein des Erzählers scheint mit dem der Figur deckungsgleich zu sein, der einzige Vorgriff, den er sich erlaubt, ist konjunktivisch modalisiert: »jetzt würde es vor und nach dem Zusammenbruch heißen«. Der Beobachter beschreibt nicht nur Gesehenes, sondern berichtet auch Gehörtes und Gerüchte: Worte wie »die Katastrophe«, Gerüchte, dass »die Russen« den Schuster ausgeraubt hätten – sichtbar sind nur die baumelnden Schuhe –, und auch Floskeln wie das unvermittelt eingerückte Gedicht, scheinbar eine Assoziation, von der man nicht weiß, ob sie aus der erzählten Zeit oder der Erzählzeit stammt. Die Erzählung ist teilweise ganz genau und beschreibt das Etikett der Wäschefarbe Indanthren, anderes lässt sie im Dunkeln, etwa die Gefühle des Beobachters, denn obwohl sie streng personal ist, erfahren wir vor allem Äußeres und noch die Assoziationen sind eigenartig objektiv motiviert, mehr durch die Dinge und ihre Namen als durch das berichtende Subjekt. Angedeutet, aber nicht explizit als solcher beschrieben, ist der fast groteske Kontrast zwischen Kriegsende und hausfraulichem Ordnen der Mutter; eine Übersprungshandlung, die man durchaus als Vorverweis auf die Unfähigkeit der Rostocker Bürger verstehen kann, mit dem Gesehenen und dem Geschehen umzugehen.²² Dieser Kontrast zwischen Ereignis und Reaktion, zwischen Geschichte und Subjekt, ist konstitutiv für die erzählerische Verfremdung, die Kempowski praktiziert. In seinem wohl bekanntesten Roman, *Tadellöser & Wolff*, der handlungsmäßig

direkt vorangehend die Familie Kempowski in der Zeit des Nationalsozialismus zeigt, wird dieser Kontrast zwischen Bericht und Berichtetem noch verstärkt, weil hier aus der sehr begrenzten Sichtweise des Kindes erzählt wird: Die Bombardierung Rostocks erscheint dabei nur als verpasste Gelegenheit:

Daß ich nie in der Jakobikirche gewesen war, das fuchste mich. Nun war es zu spät. »Was? Du warst nie in der Jakobikirche? Du hast sie nie von innen gesehen?« Da klappte man zusammen. Wie isses nun bloß möglich. So oft dran vorbeigegangen und nie mal reingeguckt. Ein nicht wiedergutzumachendes Versäumnis.²³

Diese Passage zeigt neben der strengen Fokalisierung auch die zweite Strategie der Verfremdung: Obwohl in erster Person erzählt wird, besteht der Text fast vollständig aus Zitaten, von denen manche in Anführungszeichen stehen, manche in indirekter Rede; manche sind Redensarten, die der Leser schon kennt, weil etwa die Mutter bei jeder Gelegenheit »Wie isses nun bloß möglich« sagt. Im Kontext der Zerstörung ist das freilich nicht der lustig gemütliche ›Schnack‹, für den die Kempowski'schen Redensarten oft genommen werden, sondern wie das Zusammenlegen der Wäsche die höchst unbeholfene Reaktion auf ein unbegriffenes oder verdrängtes Geschehen.²⁴

Sowohl die streng subjektive Perspektivierung wie auch die Zitathaftigkeit lassen den Text dokumentarisch erscheinen, ohne dass er dadurch distanziert oder objektivierend wirken würde. Kempowskis Erzählweise zielt offensichtlich auf Vergegenwärtigung, und sie erreicht das vor allem durch strikte Gleichzeitigkeit, die wiederum wesentlich durch die beständige Unterbrechung der Erzählung erreicht wird. Der Erzählfluss, wenn es hier so etwas gibt, wird immer wieder durch Leerzeilen unterbrochen; eigentlich handelt es sich nicht um eine fortgesetzte Handlung, sondern um eine Reihe von Einzelbeobachtungen, die gegeneinander isoliert sind und erst durch ihre Kumulation wirken. Die Erzählung steht permanent auf der Stelle und ist auch oft lückenhaft, das Schreiben muss immer neu ansetzen, weil es oft nur ein begrenztes Material von Zitaten und Redensarten zur Verfügung hat. Gerade dieses Stocken macht den Text auch ›diaristisch: Er schildert nicht nur die Welt aus einer bestimmten Perspektive, sondern er konstituiert diese Perspektive schreibend immer wieder neu, weil er immer wieder abbricht und nach jedem Abbrechen neu beginnt. Dass dieser Eindruck unter anderem durch den strengen Verzicht auf Erzählerreflexion erzeugt wird, zeigt erneut, dass das Diaristische nicht notwendig an eine Präsenz des Subjekts gebunden ist.

Interessanterweise ist diese Schreibweise auch produktionsästhetisch mit dem Tagebuch verbunden. Natürlich zitiert der Anfang von *Uns geht's ja noch gold* nicht das echte Tagebuch der Jugendzeit, denn dieses war bei Kempowskis Verhaftung 1948 verloren gegangen. Trotzdem ist bekannt, dass die Romane der deutschen Chronik auf Aufzeichnungen und auch auf Tagebüchern beru-

hen – nur eben auf solchen, in denen Kempowski nach seiner Haftentlassung 1956 versuchte, seine Vergangenheit zu rekonstruieren. Auch das geschah gewissermaßen atomistisch, in einzelnen Erinnerungsszenen, die Kempowski auf Zetteln notierte, aus denen schließlich die Textblöcke der Romane hervorgingen. Das Prinzip der Unterbrechung geht somit auch ganz unmittelbar aus den diaristischen Vorarbeiten zu den Romanen hervor.²⁵

III. Am 30.3.1971, kurz nach dem Erscheinen von *Tadellöser & Wolff* bekommt Walter Kempowski ein Telegramm: »Was heisst Ocki-Arbeit und was ist Iben in Beziehung zu Kluge. Ihr sehr ergebener Uwe Johnson.«²⁶ Das Telegramm eröffnet einen Austausch, in dem es nicht bei der Erörterung von sprachlichen Details bleibt – »Ocki-Arbeit« ist eine bestimmte Form der Handarbeit, die in Kempowskis Roman erwähnt wird, »iben« bedeutet im Idiom der Familie Kempowski »vollkommen erschöpft«. Johnson lobt Kempowskis erzählte Erinnerung, Kempowski liest seinerseits den gerade erschienenen Band von Johnsons *Jahrestage* und hebt besonders dessen dokumentarische Genauigkeit hervor: »Unverpackte Fakten liest man als Kundiger lieber. Ich entdecke manche, kaum beweisbare Ähnlichkeiten zu meinem Buch und manchmal ist schon ein ähnlicher Plan mir durch den Kopf gegangen, aber ich hätte es nicht geschrieben.«²⁷

Uwe Johnsons *Jahrestage* gehört zu den elaboriertesten literarischen Reflexionen über die Zeit von Kalender und Tagebuch in der jüngeren deutschen Literatur. Der Titel des von 1970 bis 1983 in vier Bänden erscheinenden Werkes beschreibt dessen Inhalt und Form: Es wird erzählt, wie die 1933 in Mecklenburg geborene Gesine Cresspahl die Zeit vom 21. August 1967 bis zum 20. August 1968 in New York verbringt. Sie arbeitet in einer Bank und lebt ihren Alltag, vor allem aber erinnert sie sich an ihre Vergangenheit und Familiengeschichte und erzählt ihrer Tochter von ihrem Vater Heinrich Cresspahl und dessen Erlebnissen in Deutschland von der Machtergreifung der Nationalsozialisten bis in die frühen Jahre der DDR. Am Ende des Romans bereitet sie sich auf ein Kreditgeschäft mit den tschechischen Reformkommunisten vor und reist nach Prag, wo am nächsten, nicht mehr erzählten Tag, der Einmarsch des Warschauer Pakts den Prager Frühling beenden wird.

Johnson selbst hat die *Jahrestage* einmal als »Versuch, ein ganzes Leben zu beschreiben« bezeichnet, sie folgen also dem klassischen Anspruch des Romans.²⁸ Erfüllt wird das freilich mit modernen Mitteln: nicht mehr aus der sicheren Position eines allwissenden Erzählers heraus oder in der einfachen Chronologie der Ereignisse, sondern durch eine komplexe Erzählweise und Erzählsituation. Am augenfälligsten ist, dass Tag für Tag erzählt wird, in 365 Kapiteln, die jeweils mit dem Datum betitelt sind. Das hat dazu geführt, dass man die *Jahrestage* auch als »Tagebuchroman« bezeichnet hat, weil man sie eben als fiktives Tagebuch Gesines lesen könne. Tatsächlich behauptet der Roman allerdings, auf

einer komplexeren Erzählsituation zu beruhen: Auf der einen Seite erzählt die erwachsene Gesine ihrer Tochter Marie ihre Lebensgeschichte, auf der anderen Seite begegnet sie einem als »Johnson« angesprochenen Schriftsteller, der für sie die Tage des Jahres und auch ihre Erinnerung aufzeichnet. Allerdings ist diese Situation natürlich nicht weniger fiktiv als das Tagebuch, und es ist auch kaum möglich, die verschiedenen Erzählinstanzen konsequent und kohärent zu unterscheiden, als würde etwa Gesine ihrer Tochter die Mecklenburger Familiengeschichte erzählen, der Schriftsteller dagegen ihr Leben in New York beschreiben.²⁹ Charakteristisch ist vielmehr der unvermittelte Wechsel der beiden Erzählweisen, durch den oft unbestimmbar wird, wer hier eigentlich wem erzählt. Typisch ist etwa der Anfang der Familiengeschichte, da heißt es klassisch realistisch, im großen Stil und im epischen Präteritum: »Im August 1931 saß Cressphal in einem schattigen Garten an der Travemündung, mit dem Rücken zur Ostsee, und las in einer englischen Zeitung, die fünf Tage alt war.«³⁰ Hier scheint ein allwissender Erzähler in dritter Person zu sprechen, der in der Folge detailliert beschreibt, wie Gesines Vater aussah – und dann unvermittelt fortsetzt »wie auf dem Bild in seinem Reisepaß, den ich ihm zwanzig Jahre später gestohlen habe.«³¹ Das plötzliche Auftreten eines erzählenden Ichs zerstört die mimetische Unmittelbarkeit und rückt die vorhergehende auktoriale Schilderung in die Nähe einer personal getönten Bildbeschreibung, auf die auch der letzte Satz dieser Passage zweideutig zurückkommt: »Das Bild ist chamois getönt, vergilbend.«³² Dabei bleibt offen, ob das »Bild« hier ein konkretes Foto oder ein Erinnerungsbild der Protagonistin ist, und wie in Kempowskis Tagebüchern ist es gerade das Wechselspiel von Bild und Sprache, das die Erinnerung antreibt und komplex macht.

Diese Zweistimmigkeit der Erzählung ist insgesamt charakteristisch für die *Jahrestage*, sie wandelt auch die Tagebuchform in entscheidender Weise ab. Denn sie ermöglicht nicht nur ein weites Ausgreifen der Erzählung in Bereiche, die dem Wissen der Erzählerin eigentlich verschlossen sein müssten, sondern problematisiert auch immer wieder die subjektive Erinnerung, sei es durch Reflexion, sei es durch Hinweis auf ein Material, wie hier das Bild des Vaters, sowie auf historische Quellen, Notizen – und eben auf Tagebücher. Relativ am Anfang des Romans wird Gesine von ihrer Tochter gebeten, die Familiengeschichte aufzuzeichnen: »Was Du jetzt gedacht hast, was ich erst später verstehe. [...] – Auf Papier, mit Datum und Wetter? / – Auf Tonband, wie Phonopost. / – Für wenn ich tot bin? / – Ja. Für wenn Du tot bist.«³³ Diese Stelle hat manche Interpreten behaupten lassen, die *Jahrestage* seien insgesamt als Abschrift der Tonbänder zu verstehen, die die Erzählungen Gesines mit ihrer Tochter wiedergeben, sie wären also gewissermaßen ein Tonbandtagebuch. Tatsächlich gibt es im Roman immer wieder eingesprengte Partien unvermittelten Dialogs, in denen dann auch gelegentlich das Tonband erwähnt wird, das Marie ihre

Mutter etwa bittet zurücklaufen zu lassen. So wird die Präsenz einer mündlichen Erzählsituation simuliert, die für die Erzählstruktur eine wichtige Rolle spielt – sie aber keineswegs erschöpft. Denn nicht nur wird später von einem Einbruch in Gesines Wohnung erzählt, bei dem sämtliche Tonbänder gestohlen worden seien.³⁴ Auch das Band selbst, das Gesine am 29.1. produziert und verzeichnet, offenbart nicht die Präsenz des Subjekts, sondern gerade dessen Abwesenheit, transkribiert liest es sich: »I read the Times today: Oh boy. Nun hast du auf dem Band, daß ich nicht singen kann.«³⁵ Eine singende Gesine können wir uns tatsächlich nur schwer vorstellen, und gerade ihre Stimme fällt in der Transkription dann auch aus. Das Tonband eröffnet keine Geheimnisse und zeigt uns nicht die wahre Gesine und ihre eigentliche Herkunft, sondern betont den Verlust und die Entstellung: »Manchmal bin ich so müde, daß ich genauso unordentlich rede wie ich denke. Ich finde das nicht ordentlich wie ich denke. Wo ich her bin das gibt es nicht mehr.«³⁶

Ein Tagebuch auf dem Tonband ist also eher eine Chiffre des Verlustes als ein Medium authentischen Ausdrucks. Aber auch ein klassisches Tagebuch, an das sich Gesine erinnert, erweist sich zugleich als problematisches Medium und auf höchst aufschlussreiche Weise verwandt mit der Schreibweise der *Jahrestage*: »Die Gesine Cresspahl der Sowjetischen Besatzungszone hatte im Frühjahr 1947 angefangen mit einem Tagebuch. Es war nicht so recht eines. (Wie dies keins ist, aus anderen Gründen: hier macht ein Schreiber, in ihrem Auftrag für jeden Tag eine Eintragung an ihrer Statt, mit ihrer Erlaubnis, nicht jedoch für den täglichen Tag.)«³⁷ Ein wenig plump wird hier noch mal der Erzählpakt in Erinnerung gerufen: Der Schreiber, der im Auftrag und dann gleich nur mit Erlaubnis der Protagonistin schreibt, ist nicht diese selbst. Für diesen Tag scheint er aber immerhin ihr Tagebuch vorliegen zu haben, weil es aber nicht so recht eines ist, hat er damit seine Schwierigkeiten. Und weil diese Schwierigkeiten wiederum die Schwierigkeiten beim Lesen von Romanen und beim Erforschen der Wirklichkeit sind, wird auch dieser Tag wieder zu einer kleinen poetologischen Szene, in der das Tagebuch, das keines ist, auf die *Jahrestage* verweist, die ebenfalls keines sind:

»Es [das Tagebuch] kam nicht aus einem Entschluß zu einem Neuen Jahr. Gewiß, es sollte gegen das Vergessen sein, nur jemandem anderen zuliebe als ihr. Es sah kaum aus wie ein Buch, wie ein Heft. [...] Da waren wenig volle Sätze zu sehen in der unausgewachsenen Schrift, bloß Worte in Reihen hintereinander, in der Art eines falsch angelegten Vokabelhefts, viele ausgestrichen. Eins war noch zu lesen, »schartig« hieß es. Gelegentlich vergaß sie, was sie hatte festhalten wollen. Dies finden wir noch einmal. Es enthielt die wiederkehrende Empfindung, das Gesicht der Schülerin Cresspahl müsse doch sich schartig ausnehmen im Gespräch mit Erwachsenen, bloß weil sie es von innen so fühlte. Was aber fangen wir an mit einer Notiz wie »Ja kolokoičik« oder »Packard? Buick?« Es ist verloren.«³⁸

Gesines hier beschriebene Aufzeichnungen unterscheiden sich radikal von dem, was man gemeinhin mit einem Tagebuch verbindet. Sie dienen nicht der Selbstbeobachtung und sind nicht mal für sich selbst geschrieben, sondern für den Vater, der zu dieser Zeit im Straflager ist: »Wem man etwas aufschreibt, der muß doch kommen. Wer tot ist, kann der lesen?«³⁹ Es ist kein Buch, sondern besteht aus einzelnen Zetteln, die sie in Büchern versteckt, und es enthält bloß einzelne Worte. Und es wird hier nicht als *eigenes* Tagebuch erzählt, sondern als fremdes – als rätselhaftes Monument, über das heute nur Mutmaßungen anzustellen sind, die sogleich ins Uferlose führen und eine Fülle von Verbindungen zum Erzählkosmos der Jahrestage hervorrufen: So verweist etwa eines der Stichworte, die Abkürzung »Antif«, nicht nur auf die dreißig Seiten früher beschriebene Behandlung des Antifaschismus in der Schule, sondern auch auf ein wieder woanders erzähltes persönliches Gespräch mit dem heimlich geliebten Jakob.⁴⁰ Der realistische Eindruck der *Jahrestage* beruht nicht zuletzt auf dieser Fülle von Bezügen, durch die das Erzählte immer nur als Ausschnitt einer viel komplexeren Wirklichkeit erscheint. Real wird auch das Tagebuch, indem die Erzählung seine Entzifferung Schritt für Schritt nachvollzieht. Die letzte Notiz lautet nur »R.P.« und ein »Strich zwischen den beiden Buchstaben hatte daraus die Formel für Requiescat In Pace gemacht.«⁴¹ Nicht einmal mehr ein Wort oder eine Abkürzung, sondern ein Graphem, eine scheinbar bedeutungsfreie Modifikation der Materialität der Schrift ist hier zu entziffern. Es handelt sich, wie die weitere Erzählung enthüllt, um eine Chiffre für ein schmerzhaftes Ereignis, das zunächst noch chiffriert erzählt wird: »R.P. hatte an einem Abend in Cresspahls Küche gesessen.«⁴² Gesine hält die Person zunächst für ihren zurückgekehrten Vater, aber als er zu sprechen beginnt, wirft sie ihn aus dem Haus, und erst dann enthüllt die Erzählung, dass es sich um Robert Papenbrock, den Bruder ihrer Mutter, den Nationalsozialisten und Sonderführer der SS in der Ukraine handelt. Aber auch nach dieser Auflösung verschwindet die Chiffre nicht, denn ihre Unbestimmtheit drückt eben auch Gesines Zweifel darüber aus, ob sie ihn wirklich hätte fortjagen sollen: »Vielleicht war es richtig gewesen. Aber sie hatte verhindert, daß dieser Mensch seine Mutter noch einmal sah. [...] Wie immer Cresspahl entscheiden würde, sie mußte die erste sein, von der er es hörte. R.P. R.I.P.«⁴³

Gesines Tagebuch beschreibt also nicht den Verlauf der Tage, sondern notiert Themen, und zwar in höchst lückenhafter, abgekürzter Weise. Es ist eine Art Rohform des Erzählens, aber gerade darum arbeitet es sich auch am Widerstand der Wirklichkeit ab. In seiner Form als Stichwortliste steht es den *Jahrestagen* nah, die ebenfalls topisch, über Stichworte organisiert sind.⁴⁴ Auch diese Organisation hat ihr produktionsästhetisches Korrelat darin, dass Johnson ursprünglich die Disposition der Themen und Ereignisse in ein Kalendarium eintrug. Dabei zeigt sich ein weiteres Mal die Konvertierbarkeit von Tagebuch und Kalender, aber auch die besondere Funktion, die der Kalender für den Roman hat. Denn

die Daten, die jedem Tageskapitel vorangestellt sind, markieren den Fortschritt der Erzählung und der erzählten New Yorker Ebene. Ihre Regelmäßigkeit steht auch für den Alltag und dessen Wiederholung, Routine, Kontinuität und Zyklizität: So ist etwa Samstag »Tag der South Ferry«, denn hier macht Gesine regelmäßig einen Ausflug mit ihrer Tochter.⁴⁵ Umgekehrt zeigt die unterschiedliche Form und Länge der einzelnen Tageskapitel die Diskontinuität des Erlebens und auch des Erinnerens, das vieles, und oft das Wichtigste, auslässt. Es gibt Festtage und es gibt Jahrestage, an denen das Vergangene erinnert wird, aber meistens hat der Tag keine offensichtliche Beziehung zu seinem Inhalt. Am 3.3. etwa, Gesines Geburtstag, finden wir lediglich einen Brief ihres Verehrers D.E. und weder einen Hinweis darauf, was sie an ihrem Geburtstag getan hat, noch, welche Erinnerungen dieser Tag in ihr weckt. An anderen Tagen dagegen liest Gesine in dem Voss und Haas-Kalender, den sie aus Mecklenburg mitgebracht hat, und eröffnet ihren Eintrag mit dem Tagesspruch.⁴⁶

Aber der Kalender hat nicht nur die Funktion der Kontinuierung, sondern, und das ist vielleicht wichtiger, auch die der Unterbrechung. Durch die Konzentration auf die Tagesform muss die Erzählung immer wieder neu ansetzen und die Tage immer wieder anders erzählen. Sie rückt zugleich das Erzählte immer wieder zurecht, und zwar insbesondere durch einen zweiten diaristischen Zug. Die erwachsene Gesine führt kein Tagebuch und hätte als Angestellte und alleinerziehende Mutter dazu wohl auch keine Zeit. Aber sie liest die Zeitung, die *New York Times*, deren Zitat die meisten der Tageskapitel eröffnet. Noch auf dem Tonband vom 29.1. liest sie ihrer Tochter aus der Zeitung vor, und der Eintrag über das Tagebuch wird mit einer Meldung über die Pressezensur im Vietnamkrieg eröffnet. Die Zeitungslektüre und ihre Themen: die Weltpolitik und die vielen Seiten des *New Yorker Lebens*, die Gesine verschlossen sind oder erspart bleiben, skandieren immer wieder den Erzählfluss. Die Zeitung erweitert den Horizont der Erzählung und zwingt diese immer wieder, sich in der Gegenwart zu verorten, sie stiftet weitere Beziehungen und verschärft die poetologische Reflexion. Denn Gesines Passion für die *New York Times* ist zwar von eben jenem Hunger nach objektiven Informationen getragen, der sie daran hindert, ein subjektives Tagebuch zu führen, sie ist aber auch stets begleitet von Zweifeln an der Objektivität der Informationen und objektiver Darstellung überhaupt. Auch dabei spielt die Form der Zeitung selbst eine wichtige Rolle, denn in der Zeitung stehen eben ganz heterogene Dinge nebeneinander, Meldungen über das Wetter, über die Verbrechen, die Preise, die Todesfälle. Sie kann zum »Tagebuch der Welt«⁴⁷ gerade deshalb werden, weil sie Tag für Tag verschiedene Meldungen spaltenweise versammelt und im wahrsten Sinne des Wortes Synchronizität produziert. Sie ist selbst Montage und kann daher auch leicht in einen Roman integriert werden, der ganz wesentlich auf der Montage heterogener Stimmen beruht.

So trägt auch die Präsenz der Zeitung wesentlich zum diaristischen Charakter der *Jahrestage* bei: Denn entscheidend für diesen ist nicht die fiktive Erzählsituation, also die Frage, wer da für wen ein Tagebuch führt, die sich kaum kohärent auflösen lässt. Entscheidend ist vielmehr, dass gerade durch die paradoxe Konstruktion der doppelten Chronik jeder Tag neu erzählt wird und das Erinnerte immer wieder unterbrochen wird durch den Vollzug der Erinnerung, durch den Tag, an dem das Erinnerungswerk unternommen wird und das Tagebuch zu schreiben wäre. Jeder Tag ist Jahrestag, jeder Tag ist Erzähltag, jeder erinnert eine andere Vergangenheit und jeder erinnert die Vergangenheit anders.

IV. Der diaristische Anschein der *Jahrestage* beruht also nicht nur auf der Orientierung der Erzählung am Kalender, sondern auch auf Verdoppelung der Erzählinstanz und auf der Montagetechnik, die fremde Stimmen integriert. Denn gerade durch diese Verfremdung bleibt jeder einzelne Tag auf die erzählte Welt hin geöffnet, von der er immer nur einen Ausschnitt präsentiert. Nun kann die Vervielfältigung des Erzählens und die Integration von »fremden« Stimmen natürlich gesteigert werden, wenn man die Kohärenz der Erzählsituation ganz aufgibt bzw. nur kalendarisch herstellt. Das ist in Walter Kempowkis *Echolot* der Fall, einem kollektiven Tagebuch, so der Untertitel: eine tageweise angeordnete Collage aus Briefen, Auszügen aus Tagebüchern, Autobiographien und Dokumenten. Der Text hat wahrhaft monumentale Ausmaße: von 1993 bis 2005 erschienen zehn Bände mit ungefähr 8000 Seiten, die etwa 120 Tage zwischen 1941 und 1945 beschreiben. *Das Echolot* ist nicht nur emphatisch rezensiert worden und hat Kempowski endlich den literarischen Durchbruch beschert, sondern hat sich auch außerordentlich gut verkauft – es ist ein »literarisches Phänomen« und daher besonders interessant, wenn man nach der aktuellen Bedeutung der Form des Tagebuchs fragt.

Kempowkis *Echolot* hat eine lange Vorgeschichte. Schon die Romane der »Deutschen Chronik« wurden von den sogenannten »Befragungsbänden flankiert«, in denen Kempowski zusammentrug, was ihm Menschen auf die vermeintlich einfachen Fragen, antworteten: »Haben Sie Hitler gesehen?« »Haben sie davon gewusst?«. Die Antworten auf die – übrigens intuitiv immer gleich richtig verstandenen – Fragen sind in ihrer Mischung aus Abwehr, Eingeständnis und Entschuldigung, in ihrem »Nein, aber« oder »Ja, aber« höchst erhellend und können, so Kempowski im Vorwort zu *Haben Sie davon gewusst?*, als »Sonde« zur »Erforschung des gegenwärtigen Bewußtseinszustandes dienen«. ⁴⁸ Ende der siebziger Jahre begann Kempowski, Ego-Dokumente aller Art zu sammeln: Photographien, Tagebücher, Autobiographien, Briefe. Er setzte Anzeigen in die Zeitung, und der Rücklauf war schnell beträchtlich, wie Kempowski wiederum in seinem Tagebuch notierte: »Sie denken. Bloß schnell das Fotoalbum schicken, sonst kann er keine Bücher mehr schreiben«. ⁴⁹ Aus dem rasch wachsenden Archiv

plant er zuerst, eine Reihe von Autobiographien herauszugeben, dann auch ein Periodikum, in dem sich wie in einem Kalender Wort und Bild aus verschiedenen Zeiten zusammenbringen ließen. 1988 kauft er sich einen Computer – eine Anschaffung, von der es im Rückblick heißt, sie sei die wahre Geburtsstunde von *Echolot* gewesen –, mit dessen Hilfe sowie mit einigen Mitarbeitern er eine gewaltige Datenbank anlegt, aus der er dann *Das Echolot* collagierte. Lange Zeit plant er, die historischen Stimmen mit einer sogenannten ›Sprechspur‹ aus der eigenen Gegenwart zu konfrontieren, die aus eigenen Tagebüchern oder der Weiterverarbeitung der Texte stammen soll: »Man müßte, wenn alles fertig ist, die ganze Geschichte durch eine Art Reißwolf jagen, der nach ständig wechselnden Prinzipien die einzelnen Texte austauschen würde. Das Ganze wäre dann zwar unlesbar, käme dem jedoch, was ich beabsichtige, näher.«⁵⁰ Aber diese Idee wird nicht realisiert, und so bleibt es bei einer reinen Collage, in der nur fünf Seiten von Kempowski selbst sind. Wieder spielen dabei auch die Fotos eine wichtige Rolle: Zunächst war geplant, die Texte mit Fotos der Beiträger zu eröffnen, aber bald sollen die Fotos den Text nicht mehr illustrieren, sondern einen ›Zeitsprung‹ vollziehen, indem die Berichte von 1943 mit Bildern aus der Vor- und Nachkriegszeit konfrontiert werden: »Die Bilder aus der Vergangenheit geben ein Querecho, einen Raumhall.«⁵¹ Auch hier wird die Fotografie also eingesetzt, um dem Erinnern gewissermaßen eine Tiefe zu geben.

In der Debatte über *Das Echolot* ist viel über dessen politische Implikationen gestritten worden: ob es sich um eine revisionistische Geschichtsklitterung handele oder um einen unverhüllten Zugang zur Vergangenheit, gar eine Art Versöhnung mit der Vergangenheit: »Das Zuhören kann es möglich machen, daß wir endlich ins reine kommen miteinander.«⁵² Tatsächlich ist der Erfolg von *Das Echolot* wohl zugleich symptomatisch für einen neuen Umgang der Deutschen mit ihrer Geschichte wie für das besondere Interesse an der *oral history* und autobiographischen Dokumenten. Historisch steht *Das Echolot* dabei an der Grenze von kommunikativem zu historischem Gedächtnis, weil die Generation der Zeitzeugen heute langsam ausstirbt – und das verändert auch den Status ihrer Hinterlassenschaften, die heute nicht nur ein besonderes Interesse auf sich ziehen, sondern auch einem Statuswandel unterliegen. Im Kontext unserer Überlegungen ist dabei besonders die Frage interessant, was mit den Tagebüchern passiert, die Kempowski verwendet: Wie betrifft die Collagierung ihren Status als Tagebücher, und wie konstituiert dieser transformierte Status den Text von *Das Echolot*?

Der Einstieg kann dabei nur ein zufälliger sein: Das Kapitel über den 25. Januar 1945 wird wie immer von der Herrnhuter Tageslosung (hier Hiob 14.4), einem nationalsozialistischen Tagesspruch und dem Tagebuch eines anderen 25. Januars eröffnet, hier kommt er aus dem Jahr 1813 und stammt von Goethe: »Weimar: Schöner kalter Tag«. Darauf folgen auf gut hundert Seiten etwa vierhundert Textstücke, von denen ungefähr die Hälfte aus Kempowskis Archiv stammt,

die andere aus veröffentlichten Quellen: aus Tagebüchern und Briefen etwa von Thomas Mann, Julien Green oder Joseph Goebbels, aus Pressemeldungen und Zeitungsausschnitten, aus Gefallenenlisten und Sitzungsprotokollen. Einige der Texte sind im Rückblick formuliert, der größte Teil stammt aber von dem Tag selbst, so dass eine massive Gleichzeitigkeit nicht nur des Erzählten, sondern auch des Erzählens entsteht.⁵³ Die einzelnen Texte sind so angeordnet, dass sie aufeinander antworten oder einander kommentieren. So folgt auf eine Reihe von Fluchtberichten eine Reflexion eines Hauptmanns über Friedrich den Großen: »Gestern war Friedrichstag. Heute wird von einem ganzen Volk so viel Standfestigkeit verlangt, wie einst von ihm. Er darf heute unser einziges Vorbild sein.«⁵⁴ Anschließend lesen wir eine Pressemeldung über eine vollstreckte Todesstrafe für das Abhören von Feindsendern, dann einen begeisterten Bericht über »Kulturabende im engsten Kreis«, dann die pessimistische Aufzeichnung eines Professors über die russische Winteroffensive: »Die Russen in Schlesien, Posen, Ostpreußen, mit eiserner Folgerichtigkeit vollzieht sich das Schicksal unseres Volkes.«⁵⁵ Gegenüber der Schwärmerei seiner Vorgänger erscheint das zwar als hellichtig, aber in der Rede vom »Schicksal« wiederum verblendet, zumal sich der Autor nicht verkneifen kann zu sagen, dass er vor solchen »Thorheiten« wie der Rassenlehre ja schon immer gewarnt habe. Wie in Kempowskis Romanen ist es vor allem die Sprache, die sich hier zeigt, manchmal erschütternd und fatal in ihrer Brutalität, noch häufiger aber unheimlich in dem Versuch, das Schreckliche pathetisch oder schöngeistig zu verklären. Kempowski selbst bezeichnete *Das Echolot* auch als »exemplarische Darstellung menschlicher Grausamkeit und Gedankenlosigkeit«: »Die Bürger bergen ihre Gefühle und Ansichten zum Teil unter enormem Schwulst, fast wie unter Drogen erzeugt.«⁵⁶ Wenn es dann auch gerade die bürgerlichen Tagebücher sind, die von diesem Schwulst triefen und vielleicht immer schon zu triefen drohten, so ist das ganze Projekt auch eine Kritik des Tagebuches als bürgerlicher Gattung. Dessen Fragwürdigkeit wird um so deutlicher, als auf Ergießungen des Professors ein offizieller Text folgt: eine Verordnung, die detailliert die Lohnfortzahlung der Volkssturmmänner klärt. Aber auch er wird wiederum konterkariert durch einen Bericht eines Volkssturmmannes über das allgemeine und ganz unheldische Chaos, das allen Regelungen Hohn spricht. Es ist nicht zuletzt auch die Konfrontation ganz unterschiedlicher Textgattungen – offizieller, subjektiver, wortreicher, präziser und scheinbar präziser –, die für die Wirkung des Textes entscheidend ist. Und so geht es weiter, als nächstes folgen die Aufzeichnungen dreier Insassen von Konzentrationslagern, dann Berichte einer Künstlerin und eines Jugendlichen über einen Filmbesuch in Hamburg, Tagebücher von Schriftstellern, Briefe von Soldaten und von deren Frauen, Geschichten von Flüchtlingen, von Rotarmisten und von britischen Kriegsgefangenen, das Rundfunkprogramm und die Lagerchronik der Historikerin Danuta Czech. Jede dieser Aufzeichnungen hat ihre eigene Logik,

jede hat vielfältige Korrespondenzen zu anderen und sei es nur Gleichzeitigkeit, mit der zwei einander fremde Menschen denselben Film in Kino sehen – ein Ereignis, was eine Künstlerin zu Reflexionen über den »Film der Zukunft« anregt und einen Luftwaffenhelfer über seinen Konflikt zwischen Liebe und Freiheit nachdenken lässt.⁵⁷ Dabei sind nicht nur immer wieder die Kontraste zwischen den Texten erhellend, komisch oder auch erschütternd, sondern auch andere, ebenfalls durch Montage erzeugte Beziehungen: So liest man nach all dem Pathos und Leiden fast erleichtert den Brief eines Soldaten, der mit seiner Freundin locker über Lebensmittelzuteilungen und Wohnungsfragen plaudert – aber man liest hier auch die Lebensdaten mit, die jeden Eintrag eröffnen, und erfährt, dass dieser Soldat 1945 fällt, während die Lehrerin, die wenig später, wie sie meint, »zum letzten Mal« den Christbaum abschmückt, bis 1994 weiterleben wird.⁵⁸

Wenn das Prinzip des Tagebuches das der Gleichzeitigkeit von Schreiben und Geschriebenem und das der Unterbrechung ist, so sind beide Effekte hier radikal gesteigert. Zwar verzichtet Kempowski bewusst auf härtere Montage, er lässt seine Stimmen ausreden, und die Textblöcke sind dann auch erheblich länger als in den Romanen. Aber eben nur einen Tag lang, dann spricht jemand anders. Dadurch wird nicht nur die Gleichzeitigkeit der Aufzeichnungen so groß, dass man es als Leser in der Regel nicht schafft, einen erzählten Tag an einem Tag zu lesen. Auch die Unterbrechung wird zum Strukturprinzip, weil sich die Texte immer wieder ins Wort fallen und dadurch ein besonderes Netz errichten, in dem wir dem Sprecher von eben allenfalls am nächsten oder übernächsten Tag wiederbegegnen können. Das verschiebt fast automatisch das Gewicht vom ›Ich‹ des Tagebuches zum ›Täglich‹ des Schreibens, denn schon die bloße Masse und die Gegenüberstellung verschiedener Stimmen führen zu einer Relativierung jedes Einzelnen. Freilich zu einer Relativierung nur des Was und des Wie des Gesagten, nicht zu einer der Zeugnisse selbst. Denn diese werden zwar serialisiert, neben unendlich viele andere Zeugnisse gestellt, und das lenkt den Fokus vom Besonderen auf das Allgemeine. Aber sie verschwinden in diesem Allgemeinen nicht. Schon dass sie scheinbar ohne Kontext präsentiert werden, ohne erkennbare Absicht, ohne Kommentare und Erklärungen, verschiebt und verstärkt ihre Wirkung. Oft wissen wir vieles nicht, die Empfänger der Briefe etwa oder die Umstände, von denen die Rede ist, die Zuverlässigkeit der Berichte sowieso nicht. Aber das stört eigentlich nicht, gibt eher zu denken. Die Texte wollen uns nichts sagen, und sie sind auch keiner zentralen Instanz untergeordnet. Sie treten nicht als historische ›Quellen‹ auf, sie stehen aber auch nicht für sich, man liest sie nicht ästhetisch, als schöne Texte, und man verschmilzt auch in der Lektüre nicht mit ihren Autoren.⁵⁹ Aber indem man weiter und weiter liest, erlebt man doch den Tag in seiner Täglichkeit.

Im Winter 1992, während der Schlussredaktion des ersten Bandes von *Das Echolot*, liest Kempowski ein wenig in Walter Benjamins *Passagen-Werk* und lässt

sich von ihm anregen. Auch Benjamin hatte ja zeitweise beabsichtigt, nur Zitate sprechen zu lassen, nichts zu sagen, sondern nur zu zeigen. Das sollte weniger der Objektivität dienen, es folgte vielmehr aus einer bestimmten Auffassung des historischen Gegenstandes, der für Benjamin nicht ein Punkt auf einem Zeitstrahl ist, sondern eine Monade, ein Bild, zu dem das Jetzt der Erinnerung immanent dazu gehört. Daher sei, so Benjamins 15. These *Über den Begriff der Geschichte*, die Zeit der Kalender eine andere als die homogene Zeit der Uhren, nämlich die Zeit des Eingedenkens, in der sich Gegenwart und Vergangenheit jeweils momenthaft verbinden.

So eine Verbindung produziert auch das Tagebuch, und zwar jeden Tag auf neue Weise. Möglich ist das eben nur, weil sich mit jedem neuen Tag auch das Eingedenken immer wieder entzieht, weil das Eingedenken für immer ephemere bleibt. Es ist diese Erfahrung, die auch die Literatur aufgreift, wenn sie diaristisch schreibt. Wenn nicht mehr homogen erzählt werden kann oder soll, wenn das große Ganze, auf das ja durchaus noch abgezielt wird, sich aus vielen einzelnen Fragmenten zusammensetzt, wenn der Tag nicht so sehr beschrieben als zitiert wird, dann greift die Literatur auch immer auf die Form des Tagebuchs zurück. WAS sich darin ausdrückt, ist eine historische Erfahrung, das heißt, eine Erfahrung, die historischen Bedingungen unterliegt, aber auch eine Erfahrung der Geschichte. Wenn es bei Benjamin einmal heißt, Geschichte schreiben heiße »Jahreszahlen ihre Physiognomie [zu] geben«,⁶⁰ so gibt der Diarist dem Datum ein Gesicht, eine Gestalt, in der sich Vergangenheit, Gegenwart und die zukünftige Vergangenheit des wieder gelesenen Tagebuchs treffen. Und auch und gerade ein fingiertes Tagebuch kann über die Erfahrung dieser Täglichkeit Aufschluss geben, nicht nur weil sich im Tagebuch Fakt und Fiktion immer schon verbinden, sondern weil umgekehrt innerhalb der Fiktion das Tagebuch auch zur Einbruchsstelle einer Wirklichkeit werden kann, die nicht oder nicht mehr die der großen Geschichte ist, sondern die des Täglichen, das zugleich Gegenstand des Eingedenkens ist.

Anmerkungen

- 1 Vgl. dazu den Katalog zur Ausstellung des Museums für Kommunikation in Frankfurt/Main, Nürnberg und Berlin: Helmut Gold (Hg.), *@bsolut? privat! Vom Tagebuch zum Weblog*, Heidelberg 2008.
- 2 Christiane Holm, *Montag Ich. Dienstag Ich. Mittwoch Ich. Versuch einer Phänomenologie des Diaristischen*, in: Gold (Hg.), *@bsolut? privat!*, 10–50, hier 11.
- 3 Günter Oesterle, *Die Intervalle des Tagebuchs - das Tagebuch als Intervall*, in: Gold (Hg.), *@bsolut? privat!*, 100–103, hier 100.
- 4 Arno Dusini, *Das Tagebuch. Möglichkeiten einer Gattung*, München 2005, 93. Dusini arbeitet hier vor allem die syn- und paradigmatischen Beziehungen der Texteinheiten »Tag« heraus, vgl. hier auch zu den *Jahrestagen*, 89f.
- 5 Franz Kafka, *Tagebücher (Schriften, Tagebücher, Briefe, Kritische Ausgabe)*, hg. von Hans-Gerd Koch u.a., Frankfurt/Main 1990, 543.

- 6 Oesterle, *Die Intervalle des Tagebuchs*, 102.
- 7 Vgl. zur »historischen Referenzform«, den der Kalender für das Tagebuch darstellt: Holm, *Montag Ich*, 12ff.; zur Relektüre ebd., 38f.
- 8 Klaus Hurlebusch, *Divergenzen des Schreibens vom Lesen. Besonderheiten der Tagebuch- und Briefedition*, in: *editio. Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaften*, Bd. 9 (1995), 18–36, hier 25. Vgl. dazu ausführlich: Dusini, *Tagebuch*, 109–139.
- 9 Robert Musil, *Tagebücher*, Reinbek bei Hamburg 1983, Bd. 1, 11.
- 10 Walter Kempowski in: *Spiegel Special*, 10/1994 vom 01.10. 1994. Zu den Tagebüchern generell vgl. Doris Plöschberger, *Der dritte Turm. »Die Tagebücher Walter Kempowskis«*, in: *Walter Kempowski (Text + Kritik*, Nr. 169, 1/2006), 32–43: Die Aufzeichnungen von 1956 bis 2003 umfassen Plöschberger zufolge in Abschrift 12.000 Seiten, beschrieben einzeilig in 10-Punkt.
- 11 Walter Kempowski, *Hamit. Tagebuch 1990*, München 2008, 168.
- 12 Ebd.
- 13 Walter Kempowski, *Sirius. Eine Art Tagebuch*, München 1990, 118. Über das Doppelspiel zwischen Sirius und Hundstage vgl. auch Doris Plöschberger, »*Als Mörder neige ich zum Erwürgen*«. Zur Radikalität der Inszenierung in *Walter Kempowskis Tagebüchern »Sirius« und »Alkor«*, in: Carla Damiano u.a. (Hg.), »*Was das nun wieder soll?*« Von »*Im Block*« bis »*Letzte Grüße*«. Zu *Werk und Leben Walter Kempowskis*, Göttingen 2005, 189–206.
- 14 Kempowski, in: *Spiegel Special*, 10/1994.
- 15 Kempowski, *Sirius*, 356. Zur Komposition von *Sirius*, insbesondere zur Bedeutung von Träumen, vgl. Volker Ladenthin, *Versuch. Walter Kempowski mit der Hilfe Arno Schmidts besser zu verstehen. Ein Lesemodell*, in: *Wirkendes Wort*, 41(1991)3, 436–443.
- 16 Walter Kempowski, *Culpa. Notizen zum Echolot*, München 2005, 15.
- 17 Walter Kempowski, *Alkor. Tagebuch 1989*, München 2001, 196; ebenso Kempowski, *Hamit*, 299. Hier findet sich auch Gehaltvolleres: »Später erfuhr ich, daß der Pastor der Stadtkirche, der mir hier einen solchen Eindruck machte, in den letzten Tagen der DDR Kirchenflüchtlinge an die Stasi ausgeliefert habe.« (Ebd., 318).
- 18 Kempowski, *Sirius*, 261.
- 19 Zu letzterem vgl. Markus R. Weber, *Die fantastische befragt die pedantische Genauigkeit. Zu den Abbildungen in W.G. Sebalds Werken*, in: *W.G. Sebald (Text + Kritik*, Nr. 158, 4/2003), 63–74.
- 20 Kempowski, *Spiegel Special*.
- 21 Walter Kempowski, *Uns geht's ja noch gold. Roman einer Familie*, München 1975, 7.
- 22 So betont Mecklenburg »die Unverhältnismäßigkeit der bürgerlich-provinziellen Lebensform zu dem Geschichtsprozeß, in den sie eingebettet ist. Die gemütliche Provinz erscheint als verkehrte Welt, deren Absurdität nicht [...] in ihren terroristischen, sondern gerade in ihren harmlosen Zügen liegt.« (Norbert Mecklenburg, *Faschismus und Alltag in der deutschen Gegenwartsprosa. Kempowski und andere*, in: Hans Wagener (Hg.), *Gegenwartsliteratur und Drittes Reich. Deutsche Autoren in der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit*, Stuttgart 1977, 11–32, hier 19.) Insgesamt wird bei ihm aber der radikale »Reflexionsverzicht« Kempowskis (22) verworfen, weil er zur Idyllisierung neige.
- 23 Walter Kempowski, *Tadellöser & Wolff. Ein bürgerlicher Roman*, München 1975, 213.
- 24 Über die satirische Dimension vgl. Dietrich Weber, *Walter Kempowski*, in: ders., *Deutsche Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen*, Bd. 2, Stuttgart, 1977,

- 278–296. Zur Rezeption Kempowskis als nostalgischer Idylliker und zur Polemik dagegen vgl. das streitbare Kapitel über Kempowskis »Image« in Gerhard Henschel, *Da mal nachhaken. Näheres über Walter Kempowski*, Frankfurt/Main 2009, 19–75. Allgemein zur Charakterisierung der Erzählverfahren und besonders zur Montage, vgl. Ute Barbara Schilly, »Short Cuts« aus dem Archiv des Leben Zur Phänomenologie der »Chronik des deutschen Bürgertums« von Walter Kempowski, in: *Walter Kempowski (Text + Kritik)*, Nr. 169, 1/2006, 59–71.
- 25 Zur Rekonstruktion vgl. Franz Josef Görtz, *Walter Kempowski als Historiker*, in: *Akzente*, 20 (1973), 243–254, sowie (über den heiklen Fall von Kempowskis »Spionage«) Alan Keele, *Walter Kempowski: Thinker, Tailor, Chronicler ... Spy? A Note on the Margins of Fact and Fiction*, in: Alexander Stephan (Hg.), *Themes and Structure Studies in German Literature from Goethe to the Present*, Columbia 1997, 269–280. Zum Schreibverfahren und Kempowskis »Zettelwirtschaft« vgl. Manfred Dierks, *Autor - Text - Leser. Walter Kempowski*, München 1981, 122–125, passim.
- 26 Uwe Johnson, Walter Kempowski, »Kaum beweisbare Ähnlichkeiten«. *Der Briefwechsel*, hg. von Eberhard Falke und Gesine Treptow, Berlin 2006, 7.
- 27 Ebd., 20.
- 28 Uwe Johnson, *Rede anlässlich der Entgegennahme des Georg-Büchner-Preises 1971*, in: Michael Bengel (Hg.), *Johnsons »Jahrestage«*, Frankfurt/Main 1985, 53–72, hier 58.
- 29 Zur Kritik der Selbstmythisierung des Erzählens vgl. Uwe Neumann, »Er stellte seine Fallen öffentlich aus.« Zu Uwe Johnsons poetologischen Äußerungen, in: *Uwe Johnson zwischen Vormoderne und Postmoderne. Internationales Uwe-Johnson-Symposium*, hg. von Carsten Gansel und Nicolai Riedel, Berlin–New York 1995, 55–80.
- 30 Uwe Johnson, *Jahrestage. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl*, Frankfurt/Main 1988, 16.
- 31 Ebd.
- 32 Ebd., 17.
- 33 Ebd., 151.
- 34 Es fehlen: »sämtliche Tonkassetten, die eben erst übermorgen angestanden hätten zum Versand an den Tresor eines Bankhauses in Düsseldorf«, ebd., 1667. Diese Dokumente »verschwinden und hinterlassen nichts als die Spur im Erzählen« (Ulrich Krellner, *Was ich im Gedächtnis ertrage. Untersuchungen zum Erinnerungskonzept von Uwe Johnsons Erzählwerk*, Würzburg 2003, 201).
- 35 Johnson, *Jahrestage*, 385. Vgl. zum vielfältigen Einsatz der Medien Uwe Steiner, *Das »Handwerk des Erzählens« in Uwe Johnsons »Jahrestagen«*, in: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, 32/2000, 169–202.
- 36 Johnson, *Jahrestage*, 386. Vgl. insgesamt zur Erinnerungskonzeption Krellner, *Was ich im Gedächtnis ertrage*.
- 37 Johnson, *Jahrestage*, 1474.
- 38 Ebd.
- 39 Ebd., 1475.
- 40 Ebd., 1479.
- 41 Ebd.
- 42 Ebd.
- 43 Ebd., 1481.
- 44 Vgl. zur topischen Struktur der Jahrestage Norbert Mecklenburg, *Die Erzählkunst Uwe Johnsons*, Frankfurt/Main 1997, insbes. 281ff.
- 45 Vgl. allgemein dazu auch Thomas Schmidt, *Der Kalender und die Folgen. Uwe Johnsons*

- Roman ›Jahrestage‹. Ein Beitrag zum Problem des kollektiven Gedächtnisses.* Göttingen 2000; zu – freilich einigermaßen hypothetischen Beziehungen – zu einem »jüdischen Zeitkonzept« auch Christian Elben, *Ausgeschriebene Schrift. Uwe Johnsons ›Jahrestage‹: Erinnerung und Erzählen im Zeichen des Traumas*, Göttingen 2002
- 46 Vgl. Johnson, *Jahrestage*, 669.
- 47 Ebd., 1191.
- 48 Walter Kempowski, *Haben Sie davon gewußt? Deutsche Antworten*, Hamburg 1979, 6. Vgl. dazu auch Volker Ladenthin, *Geschichte oder Geschichten? Die ästhetische Konzeption der Befragungsbände Walter Kempowskis*, in: Carla Damiano u.a. (Hg.), *›Was das nun wieder soll?‹ Von ›Im Block‹ bis ›Letzte Grüße‹*, 115–136.
- 49 Kempowski, *Culpa*, 14. In den Aufzeichnungen aus der Entstehungszeit entwirft Kempowski auch (durchaus ironisch) eine Zukunft der Erinnerung: »Kirchen werden zu Erinnerungshäusern. So wie früher Evangelienlesung, so werden jetzt Lesungen aus Biographien abgehalten. [...] Zukunft ist klar, deshalb beschäftigt man sich endlich nur noch mit der Vergangenheit. [...] Erfinder der Biographieforschung wird verehrt im Tempel. [...] Die Sache könnte damit enden, daß eine Flut von Lebensbetrachtungen alles überwuchert.« (Ebd., 41f.).
- 50 Kempowski, *Culpa*, 173. Aus dieser Idee gehen zahlreiche andere Projekte von Collagen hervor, so »Plankton« (eine Sammlung von Erinnerungsbruchstücken) und schließlich die Collagierung von Briefen und Tagebüchern von 1850–1999 unter dem Titel *Ortslinien*, vgl. dazu Dirk Hempel, *Der Autor im ›Leib der Geschichte‹. Walter Kempowskis Multimedia-Projekt Ortslinien*, in: Detlev Schöttker (Hg.), *Adressat: Nachwelt. Briefkultur und Ruhmbildung*, München 2008, 217–223. Eine von Kempowskis letzten Notizen zu diesem Projekt lautet: »Sie werden sagen: Es war sinnlos, aber fleißig war er.« (zitiert nach Hempel, ebd., 223).
- 51 Kempowski, *Culpa*, 251.
- 52 Walter Kempowski, *Das Echolot. Ein Kollektives Tagebuch. Januar und Februar 1943*, München 1993, Bd. 1, 7. Vgl. etwa die ideologische Kritik von Stefanie Carp, *Schlachtbeschreibung. Ein Blick auf Walter Kempowski und Alexander Kluge*, in: Hannes Heer, Klaus Naumann (Hg.), *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941–1944*, Hamburg 1995, 664–679.
- 53 Vgl. die beispielreiche Untersuchung dieses Verfahrens bei Carla Damiano, *Walter Kempowski's ›Das Echolot‹. Shifting and Exposing the Evidence via Montage*, Heidelberg 2005.
- 54 Walter Kempowski, *Das Echolot. Fuga Furiosa*, München 1999, Bd. 2, 252.
- 55 Ebd., 453.
- 56 Kempowski, *Culpa*, 204, 175. Zu dieser Sprachlichkeit vgl. Helmut Arntzen, »Das Echolot«. *Literarische Collage als Sprachlehre*, in: Volker Ladenthin (Hg.), *Die Sprache der Geschichte. Beiträge zum Werk Walter Kempowskis*, Eitorf 2000, 85–108. Vgl. auch: »Die nichtssagenden Texte sind die aussagekräftigsten. Das Nichts aussagen.« (*Culpa*, 298).
- 57 Kempowski, *Das Echolot. Fuga Furiosa*, Bd. 2, 459–462.
- 58 Ebd., 468–471.
- 59 Zur Unterscheidung zwischen Kempowskis Behandlung des Materials und historischen Quellen vgl. Christian Meier, *Ein direkter Zugang zur Vergangenheit unserer Eltern? Reflexionen auf Kempowskis Erfolg*, in: *Merkur*, 49(1995)7, 1129–1133.
- 60 Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 5, Frankfurt/Main 1982, 595.

Valéria Sabrina Pereira

Die Hand des Autors

Walter Kempowski und »Das Echolot«¹

In den Jahren von 1993 bis 2004 veröffentlichte Walter Kempowski den Zyklus *Das Echolot. Ein Kollektives Tagebuch*. In zehn Bänden wurden mit Hilfe von Zitaten aus Dokumenten von Zeitzeugen entscheidende Phasen des Zweiten Weltkriegs wie die Invasion der UdSSR und die Schlacht um Stalingrad dargestellt. Abschnitte aus Tagebüchern, Briefen, Erinnerungen, Reden, Militärberichten und Radiosendungen wurden nach den Tagen angeordnet, an denen sie entstanden waren oder auf die sie sich bezogen (im Fall der Erinnerungen); sie bildeten so eine kollektive Darstellung des Krieges, die sich aus den Perspektiven von Personen verschiedener Gesellschaftsschichten zusammensetzt: Politiker, Militärs, Intellektuelle, deutsche Zivilisten, Juden und andere Opfer. Obwohl eine beträchtliche Anzahl von Texten aus bereits publizierten Büchern verwendet wurde, ohne die es kaum möglich gewesen wäre, ein vollständiges Bild des Zweiten Weltkrieges zu zeichnen, stammt annähernd die Hälfte der Zitate aus dem Archiv für unveröffentlichte Biographien, dessen Bestände der Autor im Laufe von mehr als zwei Jahrzehnten zusammengestellt hatte, indem er auf Flohmärkten und in Antiquariaten sowie durch Anzeigen nach Tagebüchern und Briefen aus der Zeit von 1900 bis 1950 suchte.

Die zehn Bände, die das kollektive Tagebuch *Das Echolot* ausmachen, bilden vom ästhetischen Gesichtspunkt gesehen eine gigantische Montage von Zitaten ohne inhaltliche Texte des »Autors« in Form von Kommentaren oder verbindenden Erzählungen. Diese formalen Eigenschaften wurden sowohl von Carla Damiano in ihrer Dissertation *Walter Kempowski's »Das Echolot«*² als auch von Kai Sina in *Sühnewerk und Opferleben*³ untersucht, aber beide beziehen sich vor allem auf die vier ersten Bände, *Das Echolot '43*. Die Form der Montage von Fremdtexten mit ihren Verfasserangaben erweckt beim Leser den Eindruck, dass Kempowskis Rolle sich auf die des Herausgebers oder »Kompilators« beschränkt, was z. B. von Holger Helbig vertreten wird.⁴ Mit Ausnahme der Vorworte ist in dem gesamten Zyklus die Stimme Kempowskis abwesend. Dieser Eindruck soll im vorliegenden Artikel korrigiert werden, indem die Tätigkeit des Autors bei der Auswahl und Kürzung seines Materials sichtbar gemacht wird.

Die Komposition und Anordnung der Fragmente differiert stark von einer Publikation zur anderen. *Das Echolot '43* (1993) mit Stalingrad als Haupt-

thema besteht aus vier Bänden. Die Sequenz von Zitaten, die jeweils einen »Tag« ausmachen, ist sehr umfangreich und umfasst im Schnitt annähernd 100 Seiten. Außerdem sind die Texte nicht nach einem sichtbaren Schema geordnet; die Perspektiven, aus denen berichtet wird, wechseln ständig. Als einzige erkennbare Regel lässt sich anführen, dass fast jeder »Tag« mit einem Zitat von Dr. Theodor Morell, Leibarzt Adolf Hitlers, eröffnet und mit einem Auszug aus der Auschwitzchronik der polnischen Historikerin Danuta Czech beschlossen wird. *Fuga Furiosa* (1999) ist von vergleichbarem Umfang wie die vorhergehende Publikation – vier Bände und »Tage« von jeweils circa 100 Seiten –, aber es weist eine klarere Ordnung auf. Um die Fluchtwege der Deutschen darzustellen, das zentrale Thema dieser Publikation, wurden die Fragmente in Blöcken angeordnet. Diese beginnen mit Texten, die an weiter entfernten Orten (in der Konfliktzone) geschrieben wurden, und bewegen sich allmählich auf Deutschland zu, wie Simone Neteler bestätigt, die als Assistentin Kempowskis damit betraut war, die jeweiligen Herkunftsorte der Texte auf einer Landkarte zu identifizieren.⁵ Die Blöcke wurden durch Sternchen voneinander abgesetzt. *Barbarossa '41* (2002) handelt von der Invasion der UdSSR und beschränkt sich auf einen Band, in dem die »Tage« kürzer sind – durchschnittlich 20 Seiten –, und die Fragmente vollführen eine entgegengesetzte Bewegung: Sie beginnen in Deutschland (in der Regel mit Berichten von Zivilpersonen) und nähern sich dann der Konfliktzone, wo die Berichte von Deutschen und Sowjetbürgern (Soldaten und Zivilisten in den angegriffenen Städten) sich mischen, um schließlich bei den Opfern anzukommen, vertreten durch die Stimmen aus dem belagerten Leningrad. Die Sternchen dienen hier hauptsächlich dazu, wie Klammern den Angriff zu markieren, der im Zentrum des »Tages« steht, aber sie grenzen auch Gruppen voneinander ab: Stimmen der Exilierten und anderer aus Ländern außerhalb des Kriegsgeschehens leiten für gewöhnlich den »Tag« ein und sind von der mittleren Gruppe getrennt; Berichte mit Bezug auf den Holocaust beschließen den »Tag« und sind meist ebenfalls durch ein zweites Sternchen abgetrennt – das hier aber auch manchmal fehlt, was darauf hinweist, dass Sowjets und Juden Opfer desselben Krieges sind. Durch *Abgesang '45* (2005) wird der Zyklus schließlich in einem Buch abgeschlossen, das als einziges nicht anonyme Zivilisten und Soldaten in den Brennpunkt stellt, sondern die NS-Politiker und ihren Untergang am Ende des Regimes. Das Buch ist das kürzeste von allen, und im Gegensatz zu den vorherigen ist die Abfolge der »Tage« hier nicht fortlaufend; es sind lediglich einzelne »exemplarische« Daten aufgenommen. Die Asteriske wurden ersetzt durch fünfzackige Sterne, welche Abteilungen von einer bis sechs Stimmen begrenzen, die nach Region oder ähnlicher Thematik gruppiert sind.

In literarischen Werken, die nur aus montierten Zitaten bestehen, ist die Tätigkeit des Autors lediglich an der Auswahl und Anordnung der Texte erkenn-

bar. Die Methode der Montage bietet keine eindeutigen Übergänge zwischen den Textelementen, impliziert eine scheinbare Distanz des Autors und zwingt zu einer kritischen Lektüre, d.h. der Leser muss sich am kreativen Prozess der Konstitution des Textes und seiner Bedeutung beteiligen.⁶ Andererseits wirken die Methoden zur Strukturierung in *Das Echolot* auf den ersten Blick so, als beschränke sich die Tätigkeit Kempowskis auf die eines bloßen Herausgebers, der nur die Texte im Hinblick auf das Datum ihrer Produktion auswählt und sie nach ihrem Herkunftsort anordnet. Diese Ordnungsprinzipien im Verein mit der Abwesenheit von Kommentaren zum präsentierten Material können beim Leser den Eindruck erwecken, dass es nicht die dem Text zugrunde liegende Kritik sei, die ihn oder seine Lektüre lenke.

In diesem Artikel soll am Beispiel der Auswahl und Anordnung der Texte von *Barbarossa '41* analysiert werden, ob die möglichen Interpretationen sich tatsächlich auf eine so offene Weise ergeben oder ob die »Hand« des Autors nicht doch anwesend ist und den Leseprozess und das Bild des Zweiten Weltkrieges – in unterschiedlichem Maße – steuert. Die Wahl fiel auf den neunten Band des Werkes, da dieser die Rahmungen am klarsten definiert und eine konzisere Selektion von Fragmenten aufweist als die vorangegangenen Bände, ohne zugleich das Prinzip der Darstellung des Krieges mittels der Texte von Unbekannten aufzugeben.

Vor der eigentlichen Diskussion der Anordnung der Zitate soll das spezielle Format dieses Bandes genauer vorgestellt werden. *Barbarossa '41* stellt die Invasion der UdSSR anhand von zwei Tagessequenzen dar: vom 21. Juni (Vorabend der Invasion) bis zum 7. Juli und vom 7. bis zum 31. Dezember. Die Darstellung des Monats Dezember ermöglicht eine Ahnung von einem fortgeschritteneren Moment des Krieges: der strenge russische Winter und wie er von den deutschen Soldaten wahrgenommen wird sowie das eingeschlossene und vom Hunger verheerte Leningrad. Jeder der »Tage« beginnt mit einer Kopfzeile, in der Datum und Wochentag verzeichnet sind, auf die die Texte sich beziehen; links ist die Zahl der seit Beginn des Krieges verstrichenen Tage verzeichnet, rechts die Zahl der noch bis zu seinem Ende fehlenden Tage. Jedem »Tag« ist ein Bibelzitat vorangesetzt, das aus den Kalendern der Herrnhuter Brüdergemeine stammt. Darauf folgen die Zitate der Kriegszeugen, die jeweils eingeleitet werden mit dem Namen des Autors, seinem Geburts- und Todesjahr (sofern bekannt) und dem Ort, an dem der Text geschrieben wurde. Der Name des Ortes kann zusätzliche Hinweise geben: Namen in Kursivschrift zeigen an, dass das Gebiet nicht von deutschen Truppen besetzt ist, und wenn der Name eingeklammert ist, bedeutet dies, dass der Text nicht exakt an dem Tag geschrieben wurde, den die Kopfzeile angibt. Am Ende jedes »Tages« findet sich ein Abschnitt aus einem Lied, das 1941 beliebt war. Am Ende des Buches gibt es ein Register mit den Minibiographien der 256 Autoren. Außerdem sind zahlreiche zeitgenössische Fotos eingefügt: einige Portraits von Zivilisten und eine große Zahl von Bildern, die von

Soldaten aufgenommen wurden, insbesondere solche, die besetzte Ortschaften und ihre Bewohner, die beschwerlichen Wege und sogar tote Soldaten zeigen.

Das Echolot lässt sich auf zwei Arten lesen, wie Kempowski selbst in einem Interview bemerkt hat: »[Es] gibt verschiedene Möglichkeiten. Da ist zum einen die Horizontale: Es gibt ja Tagebuchschreiber, deren Leben man im *Echolot* day by day verfolgen kann. Namen also, die immer wieder auftauchen. An diesen Menschen nimmt man besonderen Anteil. Gelegentlich schreiben mir Leser: Was ist eigentlich aus diesem oder jenem geworden? / Dann gibt es die Vertikale, den Dialog. Ich setze Texte so zueinander – die Freiheit habe ich ja als Autor –, daß sie sich bestätigen oder widersprechen oder ergänzen.«⁷ Kempowski bestätigt hier selbst, dass seine Tätigkeit bei der Anordnung der Texte über eine bloß formale Strukturierung im Hinblick auf den Herkunftsort hinausgeht. Es besteht die Absicht, einen Dialog zwischen den Texten herzustellen, was jedoch nur gelingt, wenn sie in der vom Autor Kempowski gegebenen Reihenfolge gelesen werden, nicht bei einer aleatorischen Lektüre. Aber ist es möglich, diesen Einfluss Kempowskis auch bei einer horizontalen Lektüre zu erkennen, wenn die Texte eines einzigen Tagebuch- oder Briefschreibers gelesen werden? Um diese Frage zu beantworten, soll zum Verständnis der vertikalen Ordnung des Buches zunächst die Organisation der Zitate zum 7. Dezember betrachtet werden, um danach exemplarisch auf einige Personen einzugehen, die bei der Komposition des Chores von Stimmen in *Barbarossa '41* eingesetzt wurden. Dies soll anhand eines Vergleichs der im Buch publizierten Zitate mit dem Material der Originaltexte geschehen. Wenn sich auf diese Weise die Logik erschließt, die der Aufnahme bzw. dem Ausschluss von bestimmten Stellen zugrunde liegt, lässt sich auch bestimmen, inwiefern die »Hand« des Autors in der horizontalen Lektüre präsent ist.

Vertikale Lektüre: Der 7. Dezember. – Unter den ersten Texten ist ein Zitat des Psychologen Dr. Fritz Lehmann, ein Abschnitt aus seinem Tagebuch, in dem er seine Antwort auf die Frage von Freunden kommentiert, ob Hitler »normal oder irrsinnig« sei. Lehmann äußert den Verdacht, Hitler gehöre zu »einer bestimmten Gruppe von Menschen abnormer Geistesverfassung«⁸ und fährt fort, dessen Erfolg beruhe zum Teil auf »dem Wunsch der Masse nach dem Wunderbaren, dem Übersinnlichen.«⁹ Wenn dieser zunächst isolierte Text darauf hinweist, dass die Zeitgenossen durchaus in der Lage waren, Hitlers Tätigkeit kritisch zu sehen, so wird er im Buch Teil einer Sequenz von Zitaten, die auf die Individualschuld der Deutschen verweisen. Diese Sequenz besteht jedoch nicht aus einer fortlaufenden Folge von Texten.

Zwei Seiten und vier Zitate später, in hinreichendem Abstand, um die lineare Kontinuität zu unterbrechen, aber nicht hinreichend, um Lehmann aus dem Gedächtnis zu verlieren, erscheint ein Zitat von Maurice Legros, Kriegsgefan-

gener bei Cottbus. Legros beschreibt das Entsetzen bei der Ankunft der ersten sowjetischen Gefangenen und behauptet, »nur ein krankes Hirn kann sich diese abnorme Szenerie vorstellen.«¹⁰ Die Stichworte »krankes Hirn« und »abnorm« verweisen auf den Text des Psychologen, als eine Bestätigung des zuvor geäußerten Verdachts. Im Anschluss beschreibt Legros die Gruppe als »Schattengehalten, Gespenstern gleich«, die, als sie versuchen, Wasser aus dem Rinnstein zu trinken, schon unempfindlich für die Gewehrkolbenschläge der Bewacher sind. Zwei Seiten und vier Zitate weiter findet sich ein Text, der einen Bezug zu Legros aufweist: der Bericht des jungen Weniamin Gubarew aus Tula über die ersten deutschen Kriegsgefangenen, die er im November sah. Obwohl sie Gegner sind, hat Gubarew Mitleid mit ihnen, da sie unter starken Erfrierungen leiden. Der Junge bringt ihnen Fladen von zu Hause und gibt sie ihnen, ohne dass der »Konvoir« [die Wache] etwas dagegen einwendet.

Wenn diese Texte hintereinander gestellt werden, entsteht zwischen ihnen eine deutliche Beziehung. Legros und Gubarew erzählen von Kriegsgefangenen, aber während der sowjetische Junge Mitleid hat und sogar von den Militärs die Erlaubnis bekommt, ihnen zu helfen, sind die deutschen Bewacher extrem grausam und wollen ihre Gefangenen sogar daran hindern, Wasser vom Boden zu trinken. Der Vergleich der beiden Texte ermöglicht zu zeigen, wie wenig der Grad der Grausamkeit mit den Bedingungen des Krieges zu tun hat, da die Sowjets, eigentlich das überfallene Volk, eine deutlich humanere Haltung einnehmen als die Deutschen. Im Licht des Tagebuchs von Lehmann können diese Texte als Beispiele dafür gelesen werden, dass nicht Hitlers »Irrsinn« allein für den Wahnsinn des Zweiten Weltkrieges verantwortlich gemacht werden kann, sondern dass das individuelle Verhalten einer beträchtlichen Anzahl von Deutschen auch ohne den Zwang eines Befehls von Vorgesetzten einen einzigartigen Sadismus offenbarte. Bezeichnend ist jedoch, dass die Texte trotz des eindeutigen Bezuges zueinander nicht in direkter Sequenz präsentiert werden, was die zugrunde liegende Argumentation evident werden ließe und möglicherweise dazu führte, dass der Leser sich über die Anordnung Gedanken macht. Die Texte werden in einem Abstand präsentiert, der groß genug ist, um den Leser die Verbindungen herstellen, aber nicht die leitende Hand des Autors bemerken zu lassen.

Dies ist nicht die einzige vertikale Verknüpfung dieses »Tages«. Ein zweiter Fall sind die Texte des Oberstabsarztes Dr. Willi Lindenbach und des sowjetischen Journalisten David Ortenberg. Lindenbach kommentiert den Anblick einiger aufgehängter Partisanen auf seinem Weg durch Wolokolamsk als »abschreckendes Beispiel«.¹¹ Nach einem weiteren kurzen Zitat erzählt der Text von Ortenberg ebenfalls aus Wolokolamsk, nachdem die Stadt gerade wieder zurückerobert worden war. Auf dem Platz bietet sich ihm ein schreckliches Bild: am Galgen hängen acht bestialisch gefolterte Soldaten. Gemeinsam mit zwei Kollegen schreibt Ortenberg über den Vorfall in Zeitungen, erfüllt »vom

Haß gegen die faschistischen Verbrecher.¹² Obwohl es sich nicht um dieselben Gehenkten handelt, stehen die beiden Ereignisse in einer Beziehung zueinander, die darüber hinausgeht, dass sie in derselben Stadt vorgefallen sind. Es entsteht die Vorstellung von Ursache und Wirkung, einer Reaktion auf die von den Deutschen begangenen Brutalitäten. Die Verbindung wird hier durch den Namen der Stadt hergestellt, der den meisten Lesern unbekannt sein dürfte und wahrscheinlich nicht leicht identifiziert würde, wenn der zweite Text nach einem Abstand von mehreren Seiten folgte. Doch trotz der Schwierigkeit, den Namen der Stadt im Gedächtnis zu behalten, wurde auch hier noch ein weiterer Text zwischen den beiden Zitaten eingeschaltet.

Eine explizite Zusammenstellung von Zitaten findet sich bei den beiden letzten Texten vor dem trennenden Sternchen. Hier erzählen Jurij Gorjunow und Ludmila Komrakowa von der Flucht aus Leningrad. Im ersten Text beschreibt Gorjunow den Fluchtweg vom Finnlandschij Bahnhof bis Waganowskij und die anschließende Reise mit dem LKW. Seine Gruppe muss bei Temperaturen von 30 Grad unter Null lange warten, bis man sie über den Grund informiert: der Konvoi vor ihnen war bombardiert worden. Gorjunow fügt hinzu: »Über das Schicksal unserer Vorgänger sprach man nicht, ihr Geschick war für alle klar.«¹³ Im folgenden Text erinnert sich die erwachsene Ludmila Komrakowa, damals 10 Jahre alt, daran, wie sie ihre Lieblingspuppe während des Bombardements von Waganowskij verloren hat. Obwohl diese Geschichte vom Verlust der Kindheit handelt, entsteht aus der Interferenz der beiden Texte so etwas wie Hoffnung. Der Bericht von Komrakowa ist die Erinnerung einer Überlebenden, die der Ankündigung Gorjunows widerspricht: bei solchen Bombardements gab es Überlebende, die im Erwachsenenalter davon berichten konnten.

Es lässt sich erkennen, dass die von der Anordnung hervorgerufene »Überlagerung« der Texte einer narrativen oder argumentativen Absicht folgt. Wenn die Beziehung nur dazu dient, die Verknüpfung der Handlung zu gewährleisten, in einem Rhythmus, als erzählten alle Stimmen dieselbe Geschichte, können die Zitate direkt nacheinander stehen, aber wenn sie eine Argumentation zur Aufweisung der deutschen Schuld bilden, erscheinen sie eher in verdeckter Weise, mit Abständen zwischen den Texten, so dass der Leser seine Schlussfolgerungen für das Resultat eigener Beobachtungen halten muss.

Außerdem ist zu betonen, dass die so miteinander kommunizierenden Fragmente nicht zufällig am gleichen »Tag« auftauchen, wenngleich man das annehmen würde. Außer den Texten von Lehmann und Lindenbach, die aus deren Tagebüchern stammen, sind alle anderen aus Lebenserinnerungen entnommen. Der Text des jungen Gubarew bezieht sich sogar dezidiert auf November, einen Monat vor dem angeblich vom Buch dokumentierten Zeitabschnitt. Es handelt sich um Ausschnitte, mit denen Kempowski freier verfahren konnte und die auch in der Tat so angeordnet wurden, dass sich aus ihrer Interaktion eine Argumentation

ergibt. Wenn diese Beobachtung erlaubt, die Strukturierung jedes einzelnen »Tages« besser zu verstehen, so gibt sie zugleich das Stichwort, um nach der Logik der Auswahl der Fragmente zu fragen. Diese Frage kann nicht für das Buch in seiner Gesamtheit beantwortet werden, aber durchaus für bestimmte Tagebuch- und Briefschreiber, deren Zitate mit den Originaltexten, aus denen sie herausgelöst wurden, verglichen werden können, was im folgenden Abschnitt geschehen soll.

Horizontale Lektüre: Die Stimmen. – Die Recherche im Archiv für unveröffentlichte Biographien, das jetzt in der Berliner Akademie der Künste zugänglich ist, ermöglichte den Vergleich der Zitate von 23 Personen mit den Originaltexten (die z. T. publiziert sind) und ergab, dass die Auswahl nicht nur dadurch motiviert war, an welchem Tag sie geschrieben wurden, sondern auch durch Kriterien wie die Relevanz des Inhalts und die Vermeidung von thematischen Wiederholungen. Das wichtigste Ergebnis war jedoch, dass in verschiedenen Fällen die Zitate ausgewählt und zugeschnitten wurden, um bestimmte Aspekte der jeweiligen Person hervorzuheben und andere zu verbergen und so die Stimmen für die Darstellung bestimmter typischer sozialer Rollen im Zweiten Weltkrieg passfähig zu machen. Die Berichte wurden nicht als dissonantes Nebeneinander von Stimmen ins Buch gestellt, sondern die Stimmen wurden aufeinander abgestimmt und den im Buch figurierenden Namen wurden persönliche Profile verliehen.

Ein Beispiel für den Ausschluss von Texten wegen ihres enormen Umfangs ist Helmuth James von Moltke, der praktisch täglich Briefe mit seiner Frau wechselte. Im Buch übernehmen die Zitate von Moltke zusammen mit einigen wenigen anderen die wichtige Rolle, die letzten Entwicklungen des Krieges darzustellen und zu kommentieren, wodurch sie dem Leser als eine Art von Kompass dienen, der den spezifischen historischen Moment anzeigt. Aber seine Briefe weisen auch zwei weitere konstante Themen auf: die Tätigkeit des Kreisauer Kreises und Moltkes Sehnsucht nach seiner Frau und dem Leben auf dem Land. Obgleich die große Mehrheit dieser Berichte nicht in die Publikation von *Barbarossa '41* aufgenommen wurde, gibt es Zitate zu jedem dieser Themen: Die Treffen des Kreisauer Kreises werden im Dezember-Block erwähnt, das Landleben und die Gattin Freya erscheinen in einem einzigen Zitat, am 8. Juli. Hier spricht Moltke nicht nur von seinem Heimweh nach seinem Gut Kreisau, sondern erklärt seiner Frau auch, wie sie mit den Pflanzungen vorgehen soll. Das Zitat repräsentiert als einziges das »Innenleben« Moltkes und enthält zugleich die einzige Nennung Kreisaus, das seiner Gruppe den Namen gab.

Die einzige eindeutig durch den Inhalt motivierte Kürzung in den Zitaten aus Moltkes Briefen bezieht sich auf die Lebensmittelrationierung in Deutschland selbst, wo er seine Frau bittet, ihm mehr Butter zu schicken, denn eine Bekannte von ihnen sei »verhungert nach Fett«¹⁴, und er habe ihr alle seine Vorräte gegeben. Dasselbe Thema wurde aus den Texten von Ulrich von Hassell und Grete

Dölker-Rehder herausgelassen. Der Grund für die Auslassungen dürfte darin liegen, dass diese Information in Konkurrenz zu der viel schwerwiegenden Situation in Leningrad treten und Empathie für die Deutschen an falscher Stelle wecken könnte.

Wenn das Bild Moltkes in den Zitaten aus *Barbarossa '41* durchaus dem entspricht, das von der Gesamtheit seiner Originaltexte vermittelt wird, so eliminiert eine der Kürzungen zur 20-jährigen Sophie Scholl einen Charakterzug ihrer noch nicht völlig gereiften Persönlichkeit. Das Mädchen schreibt ihrem Briefpartner: »Als sichtbares (nicht allzu sichtbares) Zeichen meiner dauernden Opposition, werde ich noch heute abend eine von Annelieses guten Zigaretten rauchen (ich erhielt gestern ein Päckchen von ihr, das ist doch nett, gell?), denn auch das ist verboten.«¹⁵ Dieses Zitat ist zwar recht unbedeutend im Hinblick auf die Darstellung des Krieges, aber seine Auslassung trägt zweifellos dazu bei, einen gefestigteren Eindruck von einer der wenigen Repräsentanten des Widerstands zu vermitteln.

Sind die Kürzungen an den Texten von Sophie Scholl so unschuldig wie ihr Wunsch, das Regime durch Rauchen herauszufordern, so haben die Auslassungen bei anderen Personen einen viel gravierenderen Effekt für die Darstellung. Als Beispiel sei die 17-jährige Marianne Sperl herausgegriffen. Die wenigen Zitate im Buch sprechen von der Schule, Schulkameraden, von Diskussionen über den Glauben und Weihnachten. Sperls Kommentare zum Krieg sind getränkt von einer christlichen Aura, die ebenfalls dominiert, wenn sie ihre Jungmädelführerinnen kritisiert, denn als sie in der Schule Weihnachtslieder singen, werden nur Lieder vom Tannenbaum und Wiegenlieder gesungen,¹⁶ was Sperl für negativ hält, denn so werde nicht nur mit den nationalen Traditionen gebrochen, sondern auch der Geist der Weihnacht ignoriert. Auch wenn nicht klar wird, worin ihre Beziehung zum BdM besteht, erwecken die Zitate den allgemeinen Eindruck von Opposition zum Krieg aus christlichem Geist, ein Bild, das sich beim Vergleich der Gesamtheit der Originaltexte mit den ins Buch aufgenommenen schnell auflöst.¹⁷ Die ausgeschlossenen Texte zeigen, dass Sperl von der Berechtigung der deutschen Kriegshandlungen überzeugt war, aber auch, dass sie kaum Klarheit über die Absichten der Nazis besaß und stets an die größtmögliche Seriosität und Ehrenhaftigkeit der deutschen Führung glaubte. So schrieb sie Sätze wie: »Auch dort [in Russland] werden wir siegen, dem Kommunismus ein Ende bereiten, Europa vor ihm retten, das Russenvolk, die geknechteten Bauern, versklavten Arbeiter befreien.« Oder sie meint, der deutsche Vormarsch im Osten wäre ein guter Grund, Kroatisch mit einer Nachbarin zu lernen, die zwei Jahre in Jugoslawien gelebt hatte. Die Art und Weise, wie Sperl vom Krieg schreibt, wirkt fast, als glaube sie, Deutschland sei ein Friedensbringer. Der schlichte Ausschluss dieser Abschnitte würde ein ähnliches Vorgehen belegen wie bei Sophie Scholl. Einer dieser Texte wurde jedoch ins Buch aufgenommen, am 8. Dezember, freilich mit einer Kürzung, die

zur Veränderung der Gesamtidee führt (der ausgeschlossene Part steht in eckigen Klammern): »Soll der Krieg ohne Ende sein? [Seit Wochen tobt in Nordafrika ein schwerer wechsellvoller Kampf. Auch in Rußland steht der Kampf nicht still. Vor Moskau, Petersburg toben härteste Kämpfe. Die Italiener haben ganz Ostafrika verloren. In China ist Kampf im Stillen Ozean, Seeschlachten zwischen Japan und Amerika, in allen Meeren kämpfen Engländer und Deutsche.] Wo man hinschaut ist Not, Hunger, Schmerz, Verfolgung.« Dadurch dass der betreffende Abschnitt ausgelassen wird, kann der Leser nicht feststellen, ob Sperl vom sich allgemein ausbreitenden Krieg spricht oder ob sie seine Wirkung bereits in ihrer Nähe wahrnehmen kann. Dass sie dagegen all diese Fronten aufzählt und darunter die Niederlage Italiens erwähnt, scheint ihr Mitgefühl sich vor allem auf die mit Deutschland verbundenen Nationen zu richten. Wenn Sperl einerseits als christliches Mädchen erscheint, ohne tieferes Verständnis dafür, was im Krieg auf dem Spiel steht, so wird durch die Kürzung diese Inkohärenz, die so typisch für viele Deutsche jener Zeit ist, gemildert und der pazifistische Aspekt verstärkt.

Im Allgemeinen lässt sich die Tendenz beobachten, durch die Textauswahl irgendeinen spezifischen Aspekt jeder einzelnen Stimme hervorzuheben und ihr ein klar definiertes Profil zu geben, indem ein Teil der Informationen unterdrückt wird. Ein eindeutiger Fall in dieser Hinsicht ist Grete Dölker-Rehder, die im Buch die Rolle der Mutter des vermissten Soldaten verkörpert. Dölker-Rehder ist eine der Stimmen, die sich aus dem Chor herausheben und die leicht an der wiederkehrenden Thematik erkannt werden können: verschiedene Male beklagt sie die Abwesenheit ihres mit dem Untergang der Bismarck verschwundenen Sohnes Sigfrid. In ihrem Tagebuch trauert diese Frau mit starker nazistischer Überzeugung um ihren Sohn, den sie »für Deutschlands Größe und Zukunft geboren« habe, und pendelt zwischen blinder Hoffnung und Verzweiflung darüber, dass der Sohn tot ist. Der Untergang des Schlachtschiffes ist kein rezentes Ereignis mehr, er geschah am 26. Mai, aber noch im Dezember hofft die Mutter, den Sohn wiederzusehen. So verdankt sich ein guter Teil ihrer Stimmungsschwankungen der abergläubischen Interpretation von unscheinbaren Details ihres Alltags: wenn sie einerseits das Blühen einer Azalee, ein Geschenk ihres Sohnes, als Lebensbeweis versteht oder einen wirren Traum ihrer Mutter, in dem Sigfrid an der Seite eines »Japs« auftaucht, als Beweis dafür interpretiert, dass er vom englischen Schlachtschiff Prince of Wales als Kriegsgefangener aus dem Schiffbruch gerettet und nun ein zweites Mal aus dem Untergang der Prince of Wales von den verbündeten Japanern gerettet worden sei, so nimmt sie andererseits das Zerbrechen des Steins an einem Glücksring als Zeichen für Sigfrids Tod.

In *Barbarossa '41*, äußert sich Dölker-Rehder kaum über ihren zweiten Sohn Hartwig, der ebenfalls im Krieg ist. Sie schreibt: »Auch um Hartwig muss ich in Angst leben. Die entsetzliche Sorge, sollte Sigfrid denn doch tot sein u. Hartwig als unser nunmehr einziger, nun womöglich auch fallen, weicht keinen

Augenblick des Tages u. der Nacht von mir.«¹⁸ Ihre Worte müssen den Leser dahingehend täuschen, dass Hartwig nun ihr einziges Kind ist, aber er ist nur der einzige ihr verbliebene Sohn. Dölker-Rehder hatte noch eine Tochter namens Gude, die in *Barbarossa* 41 unterschlagen wird, sie erscheint nur als ein Name unter anderen an der Weihnachtstafel des 26. Dezember. Außer diesem Zitat gibt es im Dezember einige Hinweise auf die Besuche Hartwigs und seine jeweilige Rückkehr an die russische Front.

So entsteht von Dölker-Rehder das Bild einer Mutter, die darunter leidet, dass die Söhne in den Krieg geschickt wurden. Das Leiden um den Verlust Sigfrids erscheint so intensiv, dass seine Wiederholung den Schmerz verdeckt, den sie wegen der Sorge um Hartwig empfindet (der den Krieg überleben wird). Aber die Lektüre derselben Zeitabschnitte in Dölker-Rehders Tagebüchern offenbart, dass ihre beiden anderen Kinder in den Gedanken der Mutter ebenfalls sehr präsent sind.¹⁹

Hartwig wird im Tagebuch bereits am 21. Juni erwähnt, wo sie bemerkt, sie hätte von ihm ein großes Paket »voll interessanter Dinge« erhalten. Der Ausschluss dieses Textes ist jedoch erklärbar durch den deutlich geraffteren Zusehnitt des ersten »Tages« in *Barbarossa* 41. Von Dölker-Rehder ist das erste Fragment nach dem Sternchen, aber wie die anderen Texte dieses ersten »Tages« verzeichnet dieser keine Einzelheiten aus ihrem persönlichen Leben, sondern allein ihre »Stimmung« – die Trauer, nachdem sie ein Gedicht »An den Vermißten« geschrieben hat. Die nähere Charakterisierung der im Buch verfolgten Personen geschieht erst in den folgenden »Tagen«. Eine beträchtliche Anzahl von auf Hartwig bezogenen Abschnitten ist jedoch nicht ins Buch aufgenommen. Als sie von der Kriegserklärung erfährt, fragt sich die Mutter im Tagebuch sofort, ob man ihn nach Russland schicken wird. »Und für uns ist Hartwig in Ostpreussen! Muss er nun auch wieder mit nach Russland?« Am folgenden Tag erwähnt sie wieder den Briefwechsel. Dies ist das dritte Mal hintereinander, dass Hartwig im Tagebuch auftaucht und das erste Mal, dass die Abwesenheit Sigfrids erwähnt wird. Am 29. Juni äußert sie zunächst ihre Zweifel am Tod Sigfrids und richtet ihre Gedanken dann auf Hartwig, aber mit in derselben bedrückten Stimmung: »Wie aber geht es unserm Hartwig? Er ist in der russischen Hölle mit. [...] Entweder ist alles ohne Sinn u. das ist es nicht, oder alles ist sinnvoll bis ins Kleinste. Ich bin davon ganz durchdrungen, nur der jähe Schlag, der uns traf, brachte mich ins Wanken. Es war ja unsre Torheit, unsre Naivität, dass wir alle so verhältnismässig sorglos in den Tag hinein lebten, als könne unsern Söhnen nichts geschehen. Nun erst haben wir richtig begriffen, dass es Krieg ist!« Die Überlegungen dieses Tagebucheintrags, die in den Text in *Barbarossa* 41 übernommen wurden, sind eine Mischung aus nazistischem Stolz und Schmerz über die Entwicklung des Krieges. Hervorzuheben ist allerdings, dass im Tagebuch Hartwig sich auf gleicher Ebene befindet wie Sigfrid, zu dem sie

schreibt: »Mein Sigfrid, ich weiß es, Du lebst. Wo bist Du?« Die Mutter ist gleichermaßen besorgt wegen beider Söhne, im Ungewissen über das Wohlergehen des einen und sich an leeren Hoffnungen aufrecht erhaltend, wenn sie an den Verschollenen denkt. Am 6. Dezember, dem Tag, der noch vor dem Beginn der zweiten Hälfte des Buchs liegt, schreibt Dölker-Rehder über das Glück, ihren Sohn Hartwig wieder zu Hause zu empfangen. Das Datum wäre ein guter Grund gewesen, den Eintrag nicht ins Buch zu übernehmen, aber – wie sich auch an anderen Zitaten im Laufe der Untersuchung gezeigt hat – ist die Verschiebung von Texten um einen »Tag« etwas durchaus nicht Seltenes, wenn ein bestimmtes Interesse vorliegt. Die Freude über die Ankunft Hartwigs wird im Tagebuch auch am 7. Dezember zitiert, kurz nach einer Erwägung der Möglichkeit, dass Sigfrid unter den verheirateten Geretteten²⁰ der Bismarck sein könnte. »Ja, ja, so denkt u. denkt man daran herum. Doch bin ich nicht nur froh, sondern auch fröhlich, denn Hartwig ist ja da!« Wenngleich die Freude über die Gegenwart Hartwigs in *Barbarossa '41* an anderer Stelle aufgenommen ist, konkurriert sie – im Gegensatz zu dem, was im Tagebuch offensichtlich geschieht – nie mit dem Bild von Sigfrid. Im Buch erscheint Hartwig lediglich gleichzeitig mit Sigfrid als Anlass zur Sorge – sei es die Unsicherheit über seine Situation im Krieg oder die Kürze seines Heimaturlaubs –, aber nie als etwas, was den Schmerz der Mutter erleichtern könnte, was im Tagebuch durchaus der Fall ist.

Im Tagebuch schreibt Dölker-Rehder am 4. Juli viel über ihre Tochter Gude. Der Grund ist die Freude über Gudes geplante eheliche Verbindung. »Sollte wieder ein hellerer Stern aufgegangen sein über unserm Leben? Gude ist glücklich, da sie sich mit ihrem Freund Eugen Sch. einig ist. [...] Als Mensch soll er uns wie ein Sohn willkommen sein. Wenn Gude, die so kritisch ist u. die so ablehnend gegen alles Schwäbische war, u. so durchaus mal nur in Nord leben wollte, ihn will trotz allem, dann muss er schon recht sein.« Der Text handelt von den Festlichkeiten. Im Buch fehlen die Zitate von Dölker-Rehder am betreffenden Tag.

Gude Sch. (geborene Dölker) ist die eigentliche Verantwortliche dafür, dass die Tagebücher der Mutter 1989 an Kempowskis Archiv geschickt wurden. Auf die Bitte Kempowskis, mehr Details über das Leben der Tagebuchautorin zu schicken (die er für gewöhnlich gegenüber Einsendern äußerte), erzählte Gude Sch., dass der Tod Sigfrids das Leben der Mutter zerstört habe und dass sie 1946, noch immer deprimiert vom Verlust des Sohnes, gestorben sei. So lässt sich feststellen, dass das Bild von Dölker-Rehder im Buch nicht falsch ist, aber nur einer ihrer Facetten gerecht wird. Das Bild der Mutter, die sich immer noch an den lebenden Kindern freut, wird dem Leser verweigert. Der an der Figur Dölker-Rehder entwickelte Typus ist vor allem der der »Mutter des vermissten Soldaten«.

Wenn Kempowski einerseits im Falle von Dölker-Rehder das familiäre Leid durch die Abwesenheit der Söhne verstärkt hat, so hat er andererseits diesen Aspekt des Privaten bei den Kriegsbegeisterten nahezu völlig ausgeblendet. Nehmen

wir als Beispiele den Assistenzarzt Dr. Hermann Türk und den Leutnant Georg Kreuter.

Hermann Türk gehörte zu einer Abteilung, die den Angriff vorbereitete und wurde im Unterschied zu den meisten im Buch vertretenen Soldaten nicht von der Invasion Russlands überrascht. Am 21. Juni war Türk bereits in der Nähe des Bug und kommentierte in gehobener Stimmung die Vorbereitungen: »Um 3.15 Uhr soll der erste Schuß fallen. Brest-Litowsk soll mit Brandöl, mit 330 000 kg beschossen werden. Da können unsere Nebelwerfer ihren ersten Einsatz zeigen. / Ein leichter Zug unserer Kompanie wird vorgezogen. Stolz zieht Unterarzt Doring mit seinem Zuge los. – Ich platze bald, daß ich auch diesmal wieder still sein muß. Aber der Chef beruhigt mich und sagt mir, daß der Zug höchstwahrscheinlich nicht zum Einsatz kommen würde.«²¹ Türk macht sowohl im Tagebuch wie auch in *Barbarossa '41* gewöhnlich keine Bemerkungen über den Nationalsozialismus; wo er es doch tut, schreibt er über Goebbels und Ribbentrop, aber nur weil sie die Kanäle sind, über die er neue Missionen erhält. Türk ist eher ein Kriegsbegeisterter als ein Nazianhänger, den die dem Angriff vorangehende Unruhe erregt und der darauf hofft, zum Einsatz zu kommen.

Eigentlich befremdet Türks Begeisterung angesichts all der bevorstehenden Zerstörung, aber seine Leidenschaft für die »Arbeit« kann eher Sympathie als Geringschätzung erwecken, denn es handelt sich ja um einen Arzt. Der Assistenzarzt berichtet in *Barbarossa '41* zum Beispiel von der Anstrengung, das Bein eines Kollegen zu retten, an einem Arbeitstag von 28 Stunden, zwei Tage nachdem er sich selbst bei einem Unfall zwei Rippen gebrochen hatte und fast umgekommen war. Bei einer anderen Gelegenheit hat er 12 Stunden ununterbrochen gearbeitet, zieht sich auf höheren Befehl zum Schlafen zurück und wird nach nur einer Stunde Schlaf von einem Oberleutnant getadelt, der von einem Schuss ins linke Auge verwundet wurde, aber er ärgert sich nicht, er hat Verständnis. Seine Fürsorge für die Männer seiner Truppe im Verein mit einem flüssigen und einnehmenden Stil lassen eher Sympathie als Abneigung gegen seine Person entstehen.

Im Archiv für unveröffentlichte Biographien gibt es nur einen Ordner mit einer Fotokopie der Transkription von Türks Tagebuch; diese Transkription ist offenbar abgenutzt, und ihre Seitenränder sind beschädigt.²² Wenngleich seine Texte gewöhnlich lang sind, wurden sie wenig gekürzt und sind in der Mehrzahl zur Gänze aufgenommen, was damit begründet werden kann, dass er einer der wenigen Ärzte im Buch ist, aber auch damit, dass seine Aufzeichnungen literarische Qualitäten aufweisen.

Die Kürzungen scheinen vor allem dadurch motiviert zu sein, dass der Inhalt den zuvor bereits wiedergegebenen Zitaten sehr ähnlich ist. Nur zwei Kürzungen sind besonders hervorzuheben, und beide betreffen sein Familienleben. Die erste erfolgt im Tagebuch am 4. Juli, als er die erhaltene Post feiert. »8 Briefe!

Welch ein Glück. Unbeschreiblich ist dies Gefühl, Post bekommen zu haben. Es ist wie Weihnachten. – Ich werde beneidet wegen meiner vielen Briefe. 5 Briefe von Elisabeth mit einem Bild von Bübchen. Das Bild muss natürlich gleich die Runde machen. Was ist er doch für ein allerliebster Kerl!« In *Barbarossa '41* erscheint nur ein einziger Hinweis auf die Familie Türks, nämlich als er in Lebensgefahr ist und sich an Frau, Kind und Eltern erinnert. Aber in dem Tagebuchtext ist die Familie nicht mit der Todesangst verknüpft, sondern mit großer Freude. Türk wird nicht nur von seinen Kameraden geschätzt und geliebt, wie es in *Barbarossa '41* erscheint, sondern auch von seinen Angehörigen in Deutschland, von wo er acht Briefe auf einmal erhält. Die Abwesenheit dieses Abschnitts im Buch verdeckt eine wichtige Seite der Person Türks, aber der darin enthaltene Aspekt des Krieges wird in *Barbarossa '41* durch die Briefe des Unteroffiziers Wolfgang Buff an seine Familie repräsentiert.

Die andere Auslassung betrifft den letzten Tagebuchtext zu 1941, in dem Türk seine Ankunft in Deutschland schildert. Das Buch enthält das letzte Zitat von Türk am 9. Dezember, das von seiner Rückfahrt in einem Lazarettzug handelt. Über seinen Gesundheitszustand gibt es keinerlei Informationen, außer dass er fiebert und seit sechs Wochen nicht mehr gebadet hat. Der Leser weiß nur, dass Türk zurückkehrt in die Heimat, weit weg von den Schlachtfeldern und der Hölle des russischen Winters, aber der bewegende Bericht seiner Ankunft wird ihm vorenthalten: »Im Wartesaal: Deutsche Menschen. Frauen, die deutsch sprechen. / Ist das Traum? Wie hatten wir uns das gewünscht. Dann gibt es Bier! Um 22 Uhr darf der Ober nichts mehr ausgeben. Er muss uns deshalb noch jedem 3 Halbe bringen. Ist egal – Wer das nicht versteht soll es sein lassen. / Die Taxe hält. Morgens 6 Uhr. Was würde jetzt Elisabeth sagen? Warum darf das nicht sein? – Nur einmal noch. – Das Herz will zerbrechen. – Mutti öffnet. Erstaunen. – Angst! Dann schallt von oben eine helle Kinderstimme: »Papa!« Ich drücke ihn so ganz fest an mich. Alle Schmerzen der Wunde sind vergessen. Dicke Tränen stehen in meinen Augen. / Daheim und doch nicht!« Dass es noch nicht zur definitiven Wiedervereinigung mit der Familie kommt, liegt daran, dass Türk schwere Verwundungen hat und sich direkt in einem Militärhospital melden muss, wo er mehr als ein Jahr interniert bleiben wird, wie aus den Aufzeichnungen von 1942 hervorgeht. Der Besuch bei der Familie vor der Ankunft an seinem endgültigen Reiseziel würde in *Barbarossa '41* als eine Abweichung vom vorgezeichneten Verlauf erscheinen. Die Erzählung von der Heimkehr eines Soldaten zu seiner Familie ohne klare Hinweise auf die Notwendigkeit, in Kürze wieder aufzubrechen (an die Front oder ins Hospital, wie in diesem Fall), rief im Buch nicht nur den Eindruck einer abgeschlossenen Geschichte hervor, sondern sogar den einer Art von Happy End. Der Krieg ist in diesem Tagebuchtext nahezu abwesend, wenn er in einem Berlin eintrifft, das ihn mit Bier empfängt, und schließlich in den Armen seines Sohnes landet. Selbst wenn

die Worte »Daheim und doch nicht!« das Gespenst des Krieges noch einmal evozieren, würden sie diesen Effekt nicht voll entfalten, da dem Leser bekannt ist, dass Türk erst 1976 sterben wird.

Wenn die Texte von Türk imstande sind, eine gewisse Sympathie im Leser zu wecken, so ist der Leutnant Kreuter weit davon entfernt, eine anziehende Figur zu sein, obwohl auch er Texte mit literarischen Qualitäten produziert. Seine Texte beschäftigen sich vorrangig mit der Entwicklung des Krieges und den Angriffen, an denen er beteiligt ist und die ihm offenbar auch große Befriedigung bereiten. Kommentare wie »Pikas (das Geschwader von Mölders) schießt über uns 15 Bomber ab! Fabelhaft!! Alles innerhalb weniger Minuten! Das war sehr gut für uns!«²³ sind ähnlich wie bei Türk, was beide unterscheidet ist das Vergnügen, das Kreuter äußert, wenn er den Tod von Feinden beobachtet, auch wenn dieser sich in extrem schmerzhafter Form vollzieht, wie aus der frivolen Beschreibung des 29. Juni hervorgeht: »Feindpanzer säubern noch das Vorfeld. Wenn sie einen Bolschewisten »anleuchten«, sieht man eine gespenstige Fackel weglaufen.«²⁴ Solche Wortspiele, die den Tod und die Vernichtung feiern, sind nicht ungewöhnlich. Bei einer anderen Gelegenheit, als eine ganze Stadt während eines Angriffs so in Brand gesetzt wurde, dass Kreuter die Orientierung verliert, schließt er die Aufzeichnung mit der Bemerkung: »Das war ein heißer Tag!«²⁵ Das menschliche Leben im allgemeinen scheint Kreuter wenig zu bedeuten, denn selbst wenn ein Kamerad mit einem Russen verwechselt wird und durch die eigenen Leute stirbt, ist dies für Kreuter bloß »ein blöder Unglücksfall.«²⁶

Türk und Kreuter unterscheiden sich vor allem durch ihre Haltung gegenüber dem Leben von Menschen, aber die Begeisterung für den Krieg und sogar die Entwicklung ihrer Biographien, wie sie in *Barbarossa '41* dargestellt sind, sind durchaus ähnlich: Beide nehmen direkt an der Front am Bug am Angriff teil, und das letzte Zitat von beiden zeigt sie in dem Moment, wo sie per Zug den Rückweg nach Hause antreten. Auch in den Texten Kreuters gibt es praktisch keine Erwähnung seiner Familienbande, nur den Kommentar zu einem Foto (vermutlich von seiner Frau), das er bei sich führt: »Das Bild, das ich im Brustbeutel trage ist von Schweiß fast ganz aufgelöst. Von der grünen Unterschrift ist der Name überhaupt nicht mehr zu lesen. Heini fragt höflicherweise, ob das symbolisch sein sollte.«²⁷ Diese Passage verrät nicht viel über sein Privatleben und dient eher als symbolischer Hinweis dafür, wie der schwere Kriegsalltag die Erinnerungen an »die Lieben« auslöscht und die Beziehungen zur Familie schwächt.

Die Zitate aus Kreuters Tagebuch in *Barbarossa '41* erwähnen nur zwei Briefe von »H.«, über die keine detaillierteren Informationen verfügbar sind, vermutlich Kreuters Ehefrau, die im Buch so ausgelöscht wird wie das Foto, das er bei sich trägt. Der Blick ins Archiv jedoch enthüllt, dass unter den ausgeschlossenen Texten auch zwei Hinweise auf die Familie sind.²⁸ Eine Eintragung datiert vom 11. Dezember: »Endlich kommt mal wieder Post von zuhause. Auch ein

Bild ist mit dabei! – Peter staunt ganz ordentlich!!« Die andere handelt von der Ankunft in Deutschland und dem Wiedersehen mit der Familie zu Weihnachten: »Um 10.15 kommen wir an. Werden in das Laz. aufgenommen. Nach einem nützlichen Bad erhalten wir Besuch. Peter kommt mit seiner Mutti!« Die Schnitte in Kreuzers Texten haben eine ähnliche Funktion wie die in den Zitaten von Türk. Das letzte Zitat betrifft jeweils die Rückkehr nach Hause und das Wiedersehen mit der Familie, was von Kempowski offenbar nicht als repräsentativ für die Realität der Mehrheit der Soldaten angesehen wurde, die weiter unter dem russischen Winter zu leiden hatten oder, nach kurzem Fronturlaub, sofort dorthin zurückkehren mussten (wie Hartwig, der Sohn von Dölker-Rehder). Außerdem formen diese Schnitte das Bild von Türk und Kreuter als reine Kriegsenthusiasten, ohne sie als Familienväter zu charakterisieren. Die Vermutung, dass die Familiensphäre unterschiedlich behandelt wird, wenn es sich um Täter handelt, wird zusätzlich bestätigt durch den Fall Jochen Klepper.

Der bekennende Protestant Klepper ist bekannt durch seine geistlichen Lieder, aber auch als Opfer der Judenverfolgung, bedingt durch seine Ehe mit der Jüdin Johanna Stein und seinen Einsatz für die Stieftochter Renate. Kleppers Tagebücher, veröffentlicht in den 50er Jahren, schildern die beständigen Versuche der Familie, die nicht durch die Ehe geschützte Renate ins Ausland zu bringen, die schließlich scheiterten und so 1942 die Entscheidung zum gemeinsamen Selbstmord zur Folge hatten. Klepper diente jedoch zunächst ebenfalls beim Heer, wenngleich nur für wenige Monate, und die aus dieser Zeit in *Barbarossa '41* übernommene Darstellung unterscheidet sich nicht besonders von der anderer Soldaten, die an der Invasion der UdSSR teilnahmen.

Wie seine Kameraden war Klepper überzeugt von der Notwendigkeit, Russland »früher oder später« angreifen zu müssen, und seine Beziehung zu den Bewohnern der besetzten Dörfer ist auch nicht gerade herzlich, wie z. B. ersichtlich wird, wo er sich darüber ärgert, von einer Frau in einer okkupierten rumänischen Ortschaft nicht freiwillig bedient zu werden, da diese gewohnt sei, Bezahlung für ihre Dienste zu verlangen. Darüber hinaus bemüht sich der Journalist Klepper um die Anstellung in einer Propagandakompanie: er schreibt Stücke, die er an das Propagandaministerium schicken will, sowie Begleittexte zu den auf dem Schlachtfeld aufgenommenen Fotos. Seine Situation als Opfer, nicht als Täter, wird in *Barbarossa '41* erst herausgestellt, als er eine Beförderungsmöglichkeit anschnidet, die sein Vorgesetzter ihm »trotz der bestehenden Schwierigkeiten« verschaffen will, worunter Klepper nicht die »Mischehe« verstehen zu müssen glaubt. Dennoch ist er sich über die Vorgänge an der Front völlig im Klaren, denn am selben Tag, an dem er die Beförderung erwähnt, schreibt er auch ohne weiteren Kommentar: »In Stefanesti soll in den bewegtesten Stunden ein Pogrom stattgefunden haben.«²⁹ Diese Zitate finden sich am 8. Juli, dem letzten »Tag« des Blocks. Es ist der einzige Moment, in dem Klepper klare Hinweise auf die

Judenverfolgung gibt, und dies markiert zugleich den Übergang zum zweiten Block in *Barbarossa '41*, dem Dezember, in dem Kleppers Sorge um die Zukunft der Familie angesichts der Drangsalierung der Juden zu einem Hauptthema wird.

Die Darstellung Kleppers in *Barbarossa '41* unterscheidet sich in den beiden Teilen des Buches deutlich. Dies scheint sowohl von den Bedingungen herzurühren, unter denen er jeweils schreibt, als auch von der Anordnung der Texte je nach dem Ort, an dem sie verfasst wurden. Klepper, der im Juni und Juli noch ausschließlich unter den Militärs figurierte und sich so in den Chor der Täter einordnete, erscheint im Dezember stets zu Beginn des »Tages« und begleitet die übrigen zivilen Stimmen. Allerdings zeigt der Vergleich mit den Originaltexten, dass die Auswahl der publizierten Zitate diese Unterschiede stärker akzentuiert.

In der ersten Hälfte fallen vor allem Schnitte auf, die sich auf Kleppers Prestige unter den Kameraden beziehen. Wenn im *Echolot* nur einmal die Bemerkung eines Kameraden erwähnt wird, dass »ich ja immer so für alle Sorge«, ³⁰ gibt es in den Tagebüchern Passagen, die bezeugen, dass die Gegenwart des frommen Protestanten auch die Haltung der übrigen Soldaten verbessert habe. »Sehr freute ich mich, als ich gestern hörte, Feldwebel Ninas habe zum Adjutant gesagt, seit Klepper da sei, wären die Abende so hübsch, und es werde nicht mehr nur gesoffen und geschweinigt.«³¹ Außerdem behält Kempowski einige Hinweise Kleppers auf die von ihm erhaltene Post, entfernt aber die Kommentare zu Briefen seiner Frau, seiner Stieftochter oder einer Freundin, in denen Klepper sogar seine Ungeduld bekennt, eine Reaktion seiner Frau zur Kriegserklärung zu lesen: »Post. Zwei Briefe von Hanni nach der Pause. Darunter der besonders erwartete Brief vom Tage der russischen Kriegserklärung.«³²

Im zweiten Teil von *Barbarossa '41* ist die Erinnerung an das Militär ein klar vermiedenes Thema, obgleich sie im Tagebuch durchaus präsent ist. Laut Tagebuch träumt Klepper im Dezember, nachdem er im Oktober aus dem Militärdienst entlassen worden war, noch immer vom Leben an der Front und kommentiert gerührt die Korrespondenz, die er nach wie vor von den Ex-Kameraden bekommt: »Aus den Kameradenbriefen spricht eine große Wärme, sie sind eine Bestätigung für mein Leben unter den Männern, die ich nicht missen möchte.«³³ Klepper schätzt seine Kollegen sehr, und auch wenn die Kriegsverhältnisse für ihn schwierig gewesen sein mögen – er schreibt auch davon, wie er den Gottesdienst während des Einsatzes vermisste –, will er diese Verbindung weiterhin aufrechterhalten. Kempowski jedoch hat nur ein Zitat übernommen, das sich auf den symbolischen Abschied vom Soldatenleben bezieht, als Klepper zum Jahresende behauptet: »Heute lege ich nun meine Soldatenlosung mit all den Eintragungen aus all den Ländern, in die mich der Krieg geführt hat, aus der Hand.«³⁴

Selbst bei Klepper, der unabhängig vom *Echolot* durch die tragische Geschichte seiner Familie bekannt ist, wurden die wenigen Referenzen auf diese Sphäre im Buch unterdrückt, solange Klepper eine der Stimmen auf dem Schlachtfeld repräsentierte. Dieser Eingriff, der einerseits eine eindeutige Funktion hinsichtlich der Einstimmigkeit der Stimmen zum Leben im Krieg hat, betrifft jedoch nicht alle Figuren aus der militärischen Sphäre. Wolfgang Buff nämlich wird vor allem durch den Briefwechsel mit der Familie dargestellt, in welchem er seine Besorgnis um deren Wohlergehen unter Beweis stellt, indem er Geld und anderes schickt. Buff ist gleichfalls ein besonders religiöser Mensch, der die Psalmen zitiert und dem Herrn für seinen unterirdischen Bunker im russischen Winter dankt. Wenn bei Klepper die freundschaftliche Beziehung zu den Kameraden in den Zitaten des ersten Teils abgeschwächt wird, so wird Buff im zweiten Teil praktisch zur Repräsentation des »guten Menschen«. Der Grund für diesen Zugschnitt erklärt sich durch die jeweilige Tätigkeit der beiden Männer im Krieg. Klepper war im Hinblick auf die Deutschen ein »guter Mensch«, aber in den von *Barbarossa* '41 dargestellten »Tagen« äußerte er keinerlei Sorge um die Leute, deren Dörfer angegriffen und in vielen Fällen zerstört wurden. Buff dagegen starb, wie seine Minibiographie mitteilt, beim Versuch, einem russischen Soldaten Hilfe zu leisten. Er schreibt auch von seinen Gedanken an die Einwohner von Leningrad und darüber, wie diese den schweren Winter überleben mochten. Außerdem leidet Buff deutlich unter seinem schlechten Gewissen und versucht, seine Familie – und wahrscheinlich sich selbst – davon zu überzeugen, dass er nicht direkt in die Tode involviert ist, die der Krieg mit sich bringt. Er erklärt, seine Truppe habe nicht an den Angriffen auf die Russen teilgenommen, sie hätten nur zur »Abwehr der sich immer wiederholenden Durchbruchversuche der Russen«³⁵ beigetragen, und reduziert damit das Ausmaß einer Beteiligung am Belagerungsring um Leningrad.

Buff verdient, in seinen familiären und menschlichen Zügen dargestellt und so zum Sympathieträger zu werden, denn er war nicht nur human in Beziehung zu seiner eigenen Familie und seinen Kameraden, sondern versagte den Russen selbst im Krieg nicht die Achtung. Diese freundschaftlichere Haltung Buffs wird auch durch den Ort der Originalpublikation seiner Briefe und Tagebücher unterstrichen, die in dem Buch *Vor Leningrad*³⁶ erschienen sind, einer Gedenkveröffentlichung aus Anlass der Einweihung des deutschen Soldatenfriedhofs in Sankt Petersburg im September 2000, die der Versöhnung beider Völker dienen soll.

Betrachtet man die Schnitte in allen diesen Texten, wird deutlich, dass der Autor Kempowski auch im Hinblick auf die horizontale Lektüre aktiv eingegriffen hat. Die Texte wurden ausgewählt, um spezifische Figuren zu formen und zu zeichnen und um bestimmte Aspekte ihrer Beteiligung am Krieg herauszuheben, ohne dass der Blick des Lesers abgelenkt würde, sei es durch Informationen,

die nichts mit dem Krieg zu tun haben, sei es durch persönliche Züge, die der Person eine andere Aura als die vom Autor gewünschte verliehen hätten.

Der Vergleich mit den Originalen im Archiv zeigt aber noch einen Aspekt, der über die bloße Auswahl von Texten hinausgeht: den unterschiedlichen Umgang mit bereits publizierten Texten, die durch Autorenrechte und große Verlage geschützt sind, und den Texten des Archivs unveröffentlichter Biographien. Während in der ersten Gruppe alle Schnitte ordnungsgemäß durch Auslassungszeichen (drei Punkte in eckigen Klammern) gekennzeichnet sind und auch die Veränderung des ursprünglichen Aufzeichnungsdatums – und sei es nur um einen Tag – angezeigt wird, sieht es in der zweiten Gruppe anders aus. Häufig wird hier eine Auslassung von wenigen Worten bis zu einem ganzen Satz (sogar mehrmals im selben Zitat) vorgenommen, ohne dass dies irgendwie vermerkt wurde. Oft wird die Auslassung längerer Abschnitte nur durch drei Punkte angezeigt, jedoch ohne eckige Klammern, so dass die Auslassung wirkt, als wäre sie Teil des Originaltextes und kein Hinweis auf einen redaktionellen Schnitt. Auch die Verschiebung dieser Texte um einige Tage wird im Allgemeinen nicht angezeigt. Auch wenn diese Eingriffe keinen großen Einfluss auf die Lektüre der Texte haben mögen, lässt sich feststellen, dass bei den durch Publikation in Verlagen geschützten Texten eine Art von Fixierung vorliegt, während Kempowski die Texte des Archivs mit größerer Freiheit behandelt und bemüht ist, sie flüssiger erscheinen zu lassen, ohne Zeichen, die beständig auf die Originale verweisen. Obwohl dieses Vorgehen sich rechtfertigen lässt, entspricht es leider nicht den Aussagen in der editorischen Notiz, die tatsächlich nur für eine spezifische Gruppe von Zitaten gilt.

Zusammenfassung. – Die Analyse zeigt, dass Kempowski im Buch eine wichtige Rolle als Autor ausübt, die sowohl in der vertikalen als auch in der horizontalen Lektüre zur Wirkung kommt. Explizit wird ersteres in der Organisation der Zitate nach Daten, thematischen Gruppen und Orten, die Schemata bilden und leicht erkennbar sind.

Diesbezüglich ermöglicht die große Zahl von Texten ohne präzise Datierung eine größere Beweglichkeit des Materials, indem es dem Autor gestattet, Zitate in die Nähe von anderen zu setzen, mit denen sie dann »in Dialog« treten können. Aber dieser Dialog ist gewöhnlich nicht explizit, weil zwischen den Zitaten größere Abstände bestehen, und er geht über thematische Ähnlichkeiten hinaus. Er beruht auf Vergleichen, die der Leser anstellt, und führt ihn zu Schlussfolgerungen, die aufgrund von inner- und außertextuellen Elementen zustande kommen. Als rhetorisches Stilmittel erlaubt dieses In-Beziehung-Setzen von Zitaten einen Dialog ohne eine überdeutliche Hervorhebung von einzelnen »Zitatinselfeln«. Eine solche Markierung hätte zum einen ein Ungleichgewicht in der Darstellung des Textes zur Folge und könnte zum anderen den Leser

durch die erkennbare Absicht zur Ablehnung der vom Autor intendierten Kritik führen. Oder mit Kempowskis Worten: »Das *Echolot* darf nicht lehrhaft wirken, lehrhaft schon gar nicht.«³⁷

Was die horizontale Lektüre angeht, ist die Auswahl und Kürzung der Texte ein Prozess, der in keiner Weise im Buch selbst sichtbar ist und der teilweise noch zusätzlich verdunkelt wurde durch die mangelnde Kennzeichnung von Auslassungen in den Originalzitaten aus dem Archiv. Die Auswahl von Abschnitten für die Publikation ist das Ergebnis der Formung von »Figuren« im Buch. Die Auswahl tendiert dazu, die im Material vorhandenen Eigenschaften zu respektieren, konzentriert sich aber ausschließlich auf bestimmte Seiten der jeweils behandelten Person. Die Schnitte scheinen anzuzeigen, in welche Richtung die Interpretation durch den Leser gehen soll, aber sie haben auch die Funktion, den Text zu »verdichten« und eindeutige Wiederholungen von Themen zu vermeiden, die weniger relevant wären für die eingehendere Darstellung des Zweiten Weltkriegs, der eigentlichen »Hauptperson« in *Das Echolot*.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass das Werk zwar prinzipiell für viele individuelle Interpretationen offen ist, das Originalmaterial aber zur Konstruktion von Figuren gedient hat, die typische Rollen im Krieg repräsentieren. Außerdem können die Struktur des Buchs und die spezifische Anordnung des Materials mittels der dadurch erzielten Kontraste emotionale Wirkungen und Schlüsse hervorrufen, die anders wären bei der Lektüre des Originalmaterials. Diese Wirkungen des Buches sind vor allem die Folge der unsichtbaren Hand des Autors.

Anmerkungen

- 1 Der Text beruht auf den Resultaten meiner Dissertation *Orquestrando Ecos do Passado* (etwa: *Das Orchestrieren der Stimmen der Vergangenheit*), die 2011 an Universidade de São Paulo mit Erfolg verteidigt wurde; die Promotion wurde durch Stipendien der Fundação de Amparo à Pesquisa de São Paulo (FAPESP) und des DAAD ermöglicht.
- 2 Carla Damiano, *Walter Kempowski's »Das Echolot«: Shifting and Exposing the Evidence via Montage*, Heidelberg 2005.
- 3 Kai Sina, *Sühnewerk und Opferleben. Kunstreligion bei Walter Kempowski*, Göttingen 2012.
- 4 Holger Helbig, *Kompilator Kempowski. Das »Echolot« als Museum*, in: Lutz Hagedstedt, (Hg.), *Walter Kempowski. Bürgerliche Repräsentanz - Erinnerungskultur - Gegenwartsbewältigung*, Berlin 2010, 203–220.
- 5 Vgl. Valéria Pereira, *Wie Walter Kempowskis »Echolot« entstand. Ein Gespräch mit Simone Neteler*, in: *Pandaemonium Germanicum*, 18, São Paulo 2011, 143.
- 6 Vgl. Wolfgang Seibel, *Die Formenwelt der Fertigteile. Künstlerische Montagetechnik und ihre Anwendung im Drama*, Würzburg 1988.
- 7 Kerstin Dronske (Hg.), »Nun muß sich alles, alles wenden.« *Walter Kempowskis »Echolot« - Kriegsende in Kiel*, Neumünster 2005, 18.

- 8 Walter Kempowski, *Das Echolot. Barbarossa '41. Ein kollektives Tagebuch*. München 2002, 320.
- 9 Ebd., 321.
- 10 Ebd., 323.
- 11 Ebd., 330.
- 12 Ebd., 331.
- 13 Ebd., 340.
- 14 Helmuth James von Moltke, *Briefe an Freya, 1939–1945*, München 1988, 260.
- 15 Inge Jens (Hg.), *Hans Scholl und Sophie Scholl - Briefe und Aufzeichnungen*, 9. Auflage, Frankfurt/Main 2005, 228.
- 16 Walter Kempowski, *Das Echolot. Barbarossa '41*, 463.
- 17 Die im Folgenden zitierten Stellen finden sich im Tagebuch von Marianne Sperl, das von ihr selbst im Selbstverlag für die Familie herausgegeben wurde. In Kempowskis Archiv unveröffentlichter Biographien in der Akademie der Künste Berlin befindet sich ein Exemplar.
- 18 Walter Kempowski, *Das Echolot. Barbarossa '41*, 252.
- 19 Die im Folgenden zitierten Stellen finden sich in den Tagebüchern von Grete Dölker-Rehder, die im Kempowskis Archiv unveröffentlichter Biographien in der Akademie der Künste Berlin aufbewahrt werden.
- 20 Dölker-Rehder findet es merkwürdig, dass es sich bei den Überlebenden der Bismarck nur um Junggesellen handelt und meint, die Verheirateten würden aus Bosheit gefangen gehalten. Sigfrid ist zwar Junggeselle, aber seine Mutter glaubt, er habe seinen Familienstand möglicherweise als »verheiratet« angegeben, da seine Verlobte zu diesem Zeitpunkt schwanger war.
- 21 Walter Kempowski, *Das Echolot. Barbarossa '41*, 10.
- 22 Die im Folgenden zitierten Stellen finden sich in der Kopie der Transkription von Hermann Türks Tagebuch, die in Kempowskis Archiv unveröffentlichter Biographien in der Akademie der Künste Berlin aufbewahrt wird.
- 23 Walter Kempowski, *Das Echolot. Barbarossa '41*, 201.
- 24 Ebd., 152–154.
- 25 Ebd., 466.
- 26 Ebd., 112.
- 27 Ebd., 163.
- 28 Die im Folgenden zitierten Stellen finden sich in den Tagebüchern von Georg Kreuter, die in Kempowskis Archiv unveröffentlichter Biographien in der Akademie der Künste Berlin aufbewahrt werden.
- 29 Walter Kempowski, *Das Echolot. Barbarossa '41*, 288.
- 30 Ebd., 259.
- 31 Jochen Klepper, *Überwindung. Taschenbücher und Aufzeichnungen aus dem Kriege 1941*, Stuttgart 1958, 52.
- 32 Ebd., 65.
- 33 Jochen Klepper, *Unter dem Schatten deiner Flügel*, Stuttgart 1956, 1002.
- 34 Walter Kempowski, *Das Echolot. Barbarossa '41*, 686.
- 35 Ebd., 509.
- 36 Vgl. Wolfgang Buff, *Vor Leningrad*, Kassel 2000.
- 37 Walter Kempowski, *Culpa*, München 2005, 159.

Sylke Rene Meyer

Play Episode

I. »*When my time comes, tell me?*«¹ - Im frühen 20. Jahrhundert begeisterten sich die Menschen für Rekorde aller Art, für die Geschwindigkeit der Eisenbahn, des Autos: schneller, schneller ... in die Zukunft. Die Futuristen riefen: »*Wir erklären, dass sich die Herrlichkeit der Welt um eine neue Schönheit bereichert hat: die Schönheit der Geschwindigkeit*«.² Der sonderbare Eindruck des Rückwärtslaufens der Eisenbahnräder in der filmischen Aufnahme, der die menschliche Wahrnehmung verunsichert, traf im Kino auf die Freud'sche Traumanalyse. Traumbilder und Projektionen im Kinosaal formten ein neues Erzählmantra. Das große Versprechen des 20. Jahrhunderts war der Kommunismus – ein Kinotraum.

Heute scheint es, dass uns die Geschwindigkeitsfantasien des 20. Jahrhunderts überholt haben. Während sich zwischen den Jahren 1500 und 1900 das Wissen der Menschheit nur etwa alle hundert Jahre verdoppelte, geschieht dies heute alle fünf Jahre – Tendenz steigend.³ Datenströme fließen in Echtzeit, Verkehrsströme haben sich vervielfacht. Unser Zeitbegriff klingt im Echoraum von *updating* nach. Zeit wird wahrgenommen als eine Art ewig andauernde Gegenwart. Der Begriff *temporality* ersetzt den Begriff *time*.⁴ Unsere Vorstellung von Zeit ist nicht mehr an eine Abfolge einzelner Schritte geknüpft, sondern ein Fluss permanenter Veränderung. Diesem Zeitbegriff entspricht eine Erzählform, die keinen Anfang und kein Ende hat, vielmehr einen Fluss von Veränderungskrisen, von Episoden und Staffeln beschreibt – die serielle Erzählung im Fernsehen. Eine Staffel, die übergeben wird und weiterläuft oder, wie im Englischen der Begriff *season*, auf den ewigen Fluss der wechselnden Jahreszeiten verweist.

Serie in diesem Sinne meint immer horizontal erzählte Serie. Im Gegensatz zur vertikalen Serie, die in sich abgeschlossene Episoden aneinanderreicht, verfolgt die horizontale Serie einen Erzählbogen, der sich über eine oder mehrere Staffeln erstreckt. Der Unterschied ist fundamental. Die vertikale Serie wird vom werbefinanzierten Fernsehen bevorzugt, weil sie beliebig programmiert werden kann und in der Regel bessere Quoten bringt. Der Zuschauer kann voraussetzungslos teilhaben, er muss die vorherigen Episoden nicht gesehen haben. Die horizontale Serie dominiert im PayTV. Sie setzt einen ausgebreiteten Kausalnexus in Gang. Die Figuren sind komplex. Die Episoden beruhen aufeinander und müssen im Zusammenhang angeschaut werden.

Eine Serie wie zum Beispiel *The Sopranos*⁵ besteht aus 86 Folgen von etwa 50 Minuten. Das sind 72 Stunden Erzählzeit und etwa acht Jahre erzählte Zeit. Das serielle Erzählen schafft eine eigene neue Raumzeit. Wir sprechen heute von *story world* und *story architecture*, von Erzählräumen, die vollständig sind und einer eigenen Zeitlichkeit folgen. Für den Zuschauer steht die sogenannte Realzeit still, während die Erzählzeit verstreicht. In der Titelsequenz der *Sopranos* sieht man in den ersten drei Staffeln im Rückspiegel von Tony Sopranos Auto noch das World Trade Center. Ab der vierten Staffel ist es verschwunden. Das Geschehen hat sich aus der linearen Wahrnehmung gelöst. Die (horizontale) Serie setzt das chronologische Zeitmaß außer Kraft. Das Phänomen ist an sich nicht neu. Auch im Kinofilm fällt der Zuschauer aus der Zeit, in gleicher Weise wie die Romanleserin im 19. Jahrhundert die äußere Zeit vergessen konnte. Das serielle Erzählen erzeugt jedoch eine neue Temporalität, denn anders als in der Wachstumsmatrix einer dramatischen Filmerzählung verändern sich die Figuren einer Serie nicht. In der typischen Kinoerzählung begegnet uns ein Held, der über sich hinauswächst. In der seriellen Erzählung bleibt Tony Soprano Tony Soprano. Er wird nur dicker. Seine Mafiosi werden älter, aber sie bleiben ihren Neurosen und Charakterfehlern treu. In der Serie *Ellen*⁶ verlor Ellen DeGeneres ihre Zuschauer, nachdem sie in der 23. Episode der vierten Staffel ihr Coming-out hatte. Nicht wegen der Homophobie der Zuschauer, sondern weil die Figur gegen das Entwicklungsverbot verstoßen hatte. Die Erzählung war zu Ende erzählt.

Gegenstand der Erzählung im Kinofilm und im Roman des 19. Jahrhunderts ist Veränderung und Wachstum. Die horizontale Serie erzählt dagegen von der wiederholten Weigerung, sich zu ändern. In diesem Sinne kann gesagt werden, dass die horizontale Serie tragisch ist. Der Mafioso/Gangster/Kriminelle ist nämlich eine Grundform des Kapitalisten und Tony Soprano ein tragischer Held. Er eignet sich fremdes Eigentum an und zwingt andere, für ihn zu arbeiten. Er kann sich nicht verändern, sondern scheitert an seinem tragischen Dilemma: töten oder getötet werden. Die Zeit verläuft zirkular. Am Ende der Erzählung sind wir wieder an unserem Ausgangspunkt angekommen. Er zerbricht an den Früchten seiner Tat – in der Serie: immer wieder und wieder. Der Wiederholungszwang erinnert nicht zufällig an die Freud'sche Neurosenbeschreibung. Die horizontal erzählte Serie spiegelt die Neurosen unserer Zeit wider und leistet durch die zwanghafte neurotische Wiederholung kollektive Traumarbeit. Für den Zuschauer sind Tony Soprano oder Walter White, der Crystal Meth kochende Lehrer aus *Breaking Bad*,⁷ Ermächtigungsfantasien, die ihm einen Weg aus täglich wiederkehrender Traumatisierung aufzeigen. Sie sind eine voyeuristische Fantasie und unterscheiden sich insofern von den Avataren der Games, auf die ich später eingehen möchte.

Wenn im gegenwärtigen Diskurs über die neuen TV-Serien gesprochen wird,

meint man immer diese horizontal erzählten postmodernen Tragödien. In der werbefinanzierten Fernsehrealität spielen sie hingegen kaum eine Rolle. Dort finden wir mit dem TV-Kommissar in der Regel die Hauptfigur eines vertikalen Funktionsnarrativs. Mehr denn je ist der TV-Krimi die dominante serielle Erzählform im gegenwärtigen Fernsehen.⁸ Werbefinanzierte Fernsehprogramme müssen eine konsumentenfreundliche Welt kreieren, um selbst am Markt zu bleiben und ihre Werbekunden an sich zu binden. Infolgedessen entstand mit der Fernsehserie eine Weltbeschreibung, die von den bisherigen Erzählformen insoweit abweicht, als in ihr im Hier und Heute die gegenwärtige Ordnung, die Herrschaftsverhältnisse am Ende jeder Episode wieder hergestellt werden. Während im klassischen Theaterdrama und im Kino der Gangster, der sogenannte Kriminelle, der Mafioso der tragisch-scheiternde Held ist, der die Eigentumsverhältnisse zu seinen Gunsten in Frage stellt, etabliert das Fernsehen den TV-Kommissar als Hauptfigur, der am Ende obsiegt. Er klärt den Fall auf und verhaftet den Täter. Die Ordnung ist wieder hergestellt. Der Zuschauer wird *unterhalten*.⁹

Eine Ausnahme bilden hier zum Beispiel die dänischen TV-Serien *Forbrydelser* (*The Killing/Kommissarin Lund*)¹⁰ oder *Broen* (*The Bridge, Die Brücke*)¹¹, die eine tragische Heldin in den Mittelpunkt stellen. Danmarks Radio (DR) erzählt mit seinen sechs komplett werbungsfreien Kanälen *Hamlet* neu als *nordic noir*, vor dem Hintergrund des aktuellen dänischen Traumas – der Afghanistanmission nach 9/11. Nicht die Ermittlerin findet den Mörder, sondern die Ermittlung bringt die Ermittlerin um. Auch Autor und Prozent David Simon schuf in seinem Geniestreich *The Wire*¹² tragische Ermittlerfiguren, Polizisten, die praktisch niemals einen Täter verhaften, sondern erkennen, dass die eigentlichen Täter in der Regierung sitzen. Der Drogenhandel wird in *The Wire* als Genozid an der afro-amerikanischen Bevölkerung desavouiert. Nicht der tragische Held, die tragische Heldin stehen hier im Sinne Hegels im Mittelpunkt der Erzählung, sondern die tragische Kollision zwischen Individuum und Verhältnissen. Das Dilemma des Protagonisten repräsentiert zwei gegensätzliche, aber gleich erstrebenswerte Positionen und macht damit die horizontal erzählte Serie zur tragischen Erzählung unserer Zeit.

II. Zeit - Serielles Erzählen. – Serielles Erzählen ist nicht sehr alt. Es entstand mit dem Zeitungsroman im 19. Jahrhundert, war also seit seinen Anfängen an ein Massenmedium gebunden. Die Funktion des seriellen Erzählens bestand darin, Leser an die Zeitung zu binden. Das serielle Erzählen ist also ursprünglich ein Funktionsnarrativ. Es entstanden in den Anfangsjahren außerordentliche literarische Produktionen, die zunächst als Fortsetzungsroman publiziert wurden – von Charles Dickens *Pickwick Papers* über Harriet Beecher Stowes *Uncle Tom's Cabin* bis zu Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz*.

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde das Fernsehen zum neuen dominanten Massenmedium. Fernsehsender sind Wirtschaftsunternehmen, deren Aufgabe der Verkauf von Werbeminuten in bewegten Bildern ist – also ein Massenmedium, das der Zuschauerbindung geradezu ontologisch bedarf. Serie heißt Zuschauerbindung, und so entwickelte sich um die Dramaturgie der Werbeblöcke eine neue Erzählform: die Fernsehserie. Nicht dreiaktig wie im Film, sondern in vier, fünf oder gar sieben Akten, je nach der Anzahl der *commercial breaks*, ist eine Serienepisode gebaut. Die Struktur sieht vor jeder Werbepause so genannte *Cliffhanger* vor, überraschende spannende Glückswechsel – eine *peripeteia*, wie Aristoteles es genannt hätte.

In den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts begann vor allem in den USA das Kabelfernsehen, Programme ohne Werbeunterbrechung an Abonnenten zu verkaufen. 1989 fusionierten Time Inc. (die Kabel-Provider) mit Warner Communications (den Filmproduzenten) zu HBO. Der PayTV-Sender konnte so auf Filmrechte zurückgreifen und werbefrei senden. Kein Werbefernsehen, sondern Kinospielefilme.

Die HBO-Gruppe gründete »subchannels« wie HBO 2 bzw. 3, HBO Comedy usw. Das Programm diversifizierte sich, HBO begann eigene Filme zu produzieren. Kein Massenprodukt für alle, sondern eine Vielfalt für signifikante Minderheiten und gewann auf diese Weise mehr als 10 Millionen Subskribenten. Ein ungeheure Erfolgsgeschichte, die mit der Einführung der Videorecorder und Videotheken zu enden schien. Die Abonnentenzahlen stagnierten oder sanken, die Gewinne brachen ein. Das Bezahlfernsehen schien am Ende.

1997 wurde Jeffrey Bewkes CEO von HBO und veränderte die Senderstrategie. HBO verließ sich fortan nicht mehr auf die Spielfilme, sondern erfand die Fernsehserie neu. Der Sender griff dabei auf die serielle Erzähltradition der anglosächsischen Printpublikation des 19. Jahrhunderts zurück und schuf den Raum für die Romane des 21. Jahrhunderts: *Breaking Bad* auf AMC, *The Sopranos*, *OZ*, *The Wire* auf HBO und viele andere mehr.

Die neuen Serien sind figurenorientiert und erzählerisch im engeren Sinne, konzentrieren sich wie die Gesellschaftsromane des 19. Jahrhunderts auf Durchschnittsmenschen, stellen gesellschaftliche Verhältnisse und Milieus genau und differenziert dar: kleine Drogenhändler, Lehrer, Mafiosi in Therapie, Hausfrauen in Vorstädten. Der Gangster wird hier wieder zum Protagonisten, während uns zur gleichen Zeit im Werbeumfeld der Networks z.B. Jerry Bruckheimers Produktionen die ordnungs- und angstgesteuerte Polizeimacht in *NYPD Blue*, *Criminal Intent*, *CSI* und ähnlichen Serien vorführen.

Heute verändert die Technologie den Markt erneut. Vor allem jüngere Zuschauer suchen sich ihre Programme online und besitzen keinen Fernseher. Die Abonnentenzahlen im *premium cable* sinken. Die Zuschauer werden immer älter. Um die Kosten zu decken, erhöhen die PayTV-Sender die Gebühren und

verlieren darüber weitere Subskribenten. Die DVD-Verkäufe und -Lizenzen decken nicht die Kosten. Fernsehen wird immer teurer, und in wenigen Jahren werden die hochwertigen TV-Serien so kaum noch zu refinanzieren sein.

Und trotzdem könnte es sinnvoll sein, weiter zu produzieren. Allein auf YouTube werden in jeder Minute 24 Stunden Videomaterial hochgeladen. Das entspricht 150.000 abendfüllenden Spielfilmen in jeder Woche.¹³ In dieser digitalen Welt ist es unmöglich, alles zu sehen oder auch nur wahrzunehmen. Es gibt keine großen Zielgruppen mehr, vielmehr will praktisch jeder Zuschauer für sich gewonnen sein. Markenbildung wird deshalb oft als der Schlüssel zum Erfolg in der überwältigenden Menge von Medienangeboten genannt. Die alten Medienmächte müssen mit Amazon, Hulu, Mubi und Netflix konkurrieren. Qualitätsserien könnten in diesem Sinne wichtig bleiben, weil sie die Marke stark machen und damit vielleicht ihr digitales Überleben sichern.

Damit verbindet sich serielles Erzählen nach Printmedien, NetworkTV und Abonnementfernsehen nun mit dem Internet und wird sich in dem neuen Medium neu erfinden. Die digitalen Plattformen machen aus Zuschauern *User*. Die Fernsehzuschauer richteten ihre Tages- und Lebensplanung noch nach dem Fernsehprogramm aus: Dienstags kam *Dallas*.¹⁴ Der *User* dagegen ruft Inhalte ab, wann und wo er will.

Im Internet trifft das serielle Erzählen auf die Möglichkeiten und die Notwendigkeit der Interaktivität; mit den Games begegnet es einer genuin digitalen neuen Erzählspezies. Während das tiefenpsychologische Ausforschen einer Figur im Roman des 19. Jahrhunderts auf bedrucktem Papier stattfand und die Entwicklungs- und Krisenmatrix des Films im 20. Jahrhundert auf Celluloid, hat sich das 21. Jahrhundert mit dem Internet und den digitalen Games ein eigenes Medium geschaffen.¹⁵

III. Game Over. – Herodot berichtet in seinen *Historien* von den Lydern,¹⁶ die nach langer Dürre nicht genug Lebensmittel für alle Bürger produzieren konnten. Um den Hunger zu mildern und die Reserven gut einzuteilen, entschied König Atys, dass sein Volk an jeweils einem Tag essen und am jeweils anderen Tag spielen sollte. Gegessen wurde so also nur jeden zweiten Tag und die Spiele sollten vom Hunger ablenken. Die Lyder taten lange Zeit wie geheißen. Sie erfanden das Würfelspiel und die Ballspiele. Den Hunger bekämpften sie nicht. Nach achtzehn Jahren sah König Atys ein, dass das Verfahren keine dauerhafte Lösung versprach, und teilte sein Volk in zwei Hälften. Die eine Hälfte blieb mit Atys in Lydien, die andere Hälfte wanderte mit seinem ersten Sohn Tyrsenos aus und siedelte in der heutigen Toskana/Umbrien. Der Legende nach begründeten sie die etruskische Kultur.

Das Spiel, so scheint es, hatte also von Anfang an eine eskapistische Funktion, sollte von der Realität ablenken. Zugleich funktioniert das Spielen bei Kindern wie bei Erwachsenen als sinnstiftendes Zusammenwachsen. Man lernt

spielend das Gegebene verstehen, und spielend kreiert der Mensch das Neue. Die Menschwerdung selbst hat man zuweilen ans Spielen binden wollen: Der *homo ludens* ist definiert als Primat, der spielt. Die Legende der Lyder ist aber auch deshalb interessant, weil sie von Gamedesignern gern zitiert wird. Das scheinbar Nutzlose, der spielende Müßiggang, bekommt durch den Mythos eine überlebenswichtige Funktion.

Das 1972 von Atari veröffentlichte Videospiel *Pong*¹⁷ ist nicht das erste Videospiel, aber das erste kommerziell erfolgreiche Massenprodukt und der Beginn der Videospieldindustrie. *Pong* ist eine Art Tischtennispiel mit primitiver Graphik. Erzählerische Elemente sind nicht vorhanden. Eine überlebenswichtige Funktion von *Pong* ist mir nicht ersichtlich. Warum macht es dem Menschen Freude, sinnlose Hindernisse zu überwinden? Weil er es kann. Die Freude am Erfolgserlebnis und die Leistungssteigerung durch Übung sind sinnstiftend – und machen glücklich.

Bioshock Infinite 3,¹⁸ eine der erfolgreichsten Spielserien der Gegenwart, ist dagegen vollständige serielle Erzählung. *BioShock 1* und *2* spielen in der Unterwasserwelt *Rapture*, der dritte Teil der *BioShock*-Serie in der fliegenden Stadt *Columbia*. Es gibt eine historische Einbindung, komplexe Erzählung und differenzierte Charaktere. Es geht explizit um Überlebensstrategien. »Das Gegenteil zu Spiel ist nicht Ernst«, sagt Freud in seiner Schrift *Der Dichter und das Phantasieren*, »sondern – Wirklichkeit.«¹⁹ Und der Spielpsychologe Brian Sutton Smith sagt, dass jedes Spiel den Überlebenskampf simuliert.²⁰ Virtuelle und reale Welt beginnen ein Wechselspiel, das erst durch das erzählerische Element entsteht. Das reine Spiel ist virtuell, erst die Verbindung mit einer Erzählung, d.i. dem Mythos, verbindet es mit der Realität. Beide Elemente – Erzählung und Spiel – sind definiert als Simulation. In der Erzählung steht die Nachahmung des Menschen durch Menschen im Vordergrund, im ursprünglichen Spiel (also den Ballspielen, Karten- und Brettspielen) scheinen Objekte mimetische Funktionen zu übernehmen. Interessant ist in diesem Zusammenhang vielleicht auch der etymologische Verweis. Das deutsche Wort *Spiel* leitet sich aus dem mittelhochdeutschen *Spil* ab und bedeutet Tanzbewegung. Das Tragisch-Erzählerische hat zumindestens nach Nietzsches Untersuchungen seinen Ursprung in der Musik, das Mimetische nach Aristoteles durchaus auch im Spiel. Antikes Drama bestand aus Tanz und Gesang. Spiel und Erzählung können also durchaus als Ausdrucksformen des gleichen menschlichen Bedürfnisses aufgefasst werden.

Games verbinden heute Storytelling und Spiel und werden so zunehmend zum kulturellen Leitmedium, dessen Einfluss in Kinofilmen, Fernsehen und Literatur unübersehbar ist. Offensichtlich sind die ästhetischen Referenzen zu den Games in Filmen wie *Transformers 1-4* oder *IronMan 1-3*, ebenso wie die zunehmend transmediale Ausrichtung der TV-Sender überhaupt. Tiefergehend scheint mir der Einfluss der Levelstruktur der Games auf das Erzählen selbst.

Mit den Games veränderte sich die Erzählform und wanderte von der Ein-Held-Geschichte zur Ensembleerzählung, vom klassischen kausalen Handlungsbogen zum Narrativ auf unterschiedlichen *levels*, von monolinerer oder dualer Erzählung zu multilinearer Erzählung. *Tandem Narratives, parallel narratives, flashback narratives*²¹ – also Erzählformen, die mehrere Erzählstränge und Erzählzeiten in unterschiedlicher Weise verbinden, spielen im filmischen und literarischen Erzählen eine zunehmende Rolle. Bemerkenswert ist dabei zugleich die Parallelität von Serialität und Spiel. Kinofilme werden inzwischen seriell produziert, Spiele werden seriell produziert.

In Games hat das Spiel mit Identität oder multiplen Identitäten (Avatare, erfundene Ich-Konstruktionen) großen Einfluss auf unsere Vorstellungskraft und damit auch auf das Erzählen. Es entstehen neue dreidimensionale *Story-Architekturen*: Erzählerische Räume werden kreiert, unter Beteiligung des Publikums. Der Spieler ist ein Autor, kein Zuschauer, sondern ein User. Das Prinzip der Simulation verbindet sich mit dem Prinzip der Wiederholbarkeit. Anders als im Film, wo Triebunterdrückung überwiegend voyeuristisch kompensiert wird, ist das Game exhibitionistisch. Tony Soprano ist eine eskapistische Fantasie, im Game betritt der User selbst die Welt. Der Gamer *ist* der Protagonist. Eine ekstatische Erfahrung, die unser gängiges Konzept von der Body-Mind-Dichotomie auf die Probe stellt, also einen neuen Ansatz für die Frage gewinnt, wie sich das Bewusstsein zum Sein verhält, ob die beiden Zustände überhaupt trennbar sind und ob es noch sinnvoll ist, vom Primat des Bewusstseins oder des Seins zu sprechen. Das Konzept der augmentierten Realität trägt diese Weltvermischung noch einen Schritt weiter. Die virtuelle Welt ist mit der realen Welt (oder auch umgekehrt) zu einer neuen Räumlichkeit verschmolzen. Es scheint, als würde der postmoderne Mensch seine Körperlichkeit gänzlich hinter sich lassen und Logos werden, aber eben nicht in Ratio, wie es der moderne Mensch versuchte, sondern sozusagen in einer ausgelagerten, neu hinzugetretenen Ordnung. Diese virtuelle Ordnung lässt sich leicht mit der mittelalterlichen Paradiesvorstellung vergleichen: ein labyrinthischer Garten, in dem die Menschen nackt, unschuldig und unsterblich sind. Die Nacktheit verweist auf die Abwesenheit des Über-Ichs, der symbolischen Ordnung – man muss sich nicht verstecken, jeder kann sein wie er oder sie will.

In ähnlicher Weise beschreiben die Gamedesigner die Welt der Games, die eben deshalb so mächtig sind, weil sie den Menschen Sinnstiftung, Glücksgefühl und einen Platz innerhalb einer Gemeinschaft geben, in der sie sich entwickeln können und Anerkennung erfahren. Lebenswünsche, die die reale Welt ihnen nicht (mehr) bietet. Das digitale Zeitalter und der postmoderne Mensch scheinen die gesellschaftlichen Verhältnisse der Realität wie einen schweren alten Wagen abzuhängen und eine neue Ordnung in einer neuen Parallelwelt aufzubauen. Auch hier passt die Analogie der mittelalterlichen Paradiesvorstellung. All die

Pein des Diesseits kann leicht ertragen werden, weil das süße ewige Glück im Jenseits wartet. Mit diesem Ausblick ins Imaginäre gelang es der Feudalgesellschaft über Jahrhunderte, Machtverhältnisse stabil zu halten, und in ähnlicher Weise scheint die Technologie des Konsumentenzeitalters mit ihrer Oberflächenveredelung davon abzulenken, dass in der physischen, realen Welt Umwelt zerstört und sozialer Ausgleich abgeschafft wird.

Die Gamedesignerin Jane McGonigal schlägt hier einen neuen Weg vor. Die Realität, sagt sie, ist zerbrochen. Die Menschen, insbesondere die Generation der nach 1980 Geborenen, flüchten in die virtuelle Welt der Games. Den Games gelingt es, uns glücklich machen, die Wirklichkeit dagegen frustriert den Menschen. Aber statt *gaming* als Eskapismus zu verteufeln, schlägt sie vor, die Mechanismen der Games auf die Realität zurück zu übertragen und die Welt so zu verbessern. Games dieser Art sind keine Utopie, sondern Realität. Schulen zum Beispiel sollten demnach nicht mit Games arbeiten, sondern ein Game sein. Die *New York City Charter School* ist eine solche hochsubventionierte Spiel-Schule. Über 50.000 New Yorker Schüler sind allein in diesem Jahr auf ihrer Warteliste.²² *Quest to Learn*²³ heißt hier ein sogenanntes *alternate reality game*, das den Stundenplan ersetzt. Spielen (d.i. Lernen) ist optional. Die ARGs, *alternate reality games*, werden so als anti-eskapistische Games definiert, sind *Serious Games* und in ähnlicher Weise realitätsbezogen. Gaming wird hier als Strategie verstanden, die anwachsende Gamer-Bevölkerung zurück in die reale Welt zu holen.

Dieses neue serielle Erzählen wäre eine Simulationsmaschine für Weltbeschreibung und Weltverbesserung, ein neues Medium für eine neue gesamtgesellschaftliche Utopie, ein Weltlabor. Denkbar sind in dieser Erzählordnung kollaborative Formen von gemeinsam gestalteter Erzählung. Autorenkreise, die innerhalb eines durch einen empirischen Autor gestalteten mythischen Geflechts ihren spezifischen Narrations- und Bedeutungspfad anlegen, sich unter Umständen mit anderen Kreisen überschneiden und Identitäten und Erzählungen ausprobieren können. MMORPGs (*massive multiplayer collaboration projects*, also Massen-Mehrspieler-Online-Rollenspiel) sind solche internetbasierten Computer-Rollenspiele, bei denen gleichzeitig mehrere tausend Spieler eine virtuelle Welt bevölkern. *Little Big Planet* (LBP)²⁴ ist beispielsweise eines der erfolgreichsten kollaborativen Games der letzten Jahre, mit über 1,3 Millionen Usern, die im sogenannten *popit* gemeinsam eine eigene Welt, mit Landschaften und Gebäuden etc. schaffen. Es gibt eigene Werkzeuge und Techniken, Sommer-Sonderangebote wie im analogen Baumarkt – alles natürlich gegen Bezahlung mit Geld aus der realen Welt.

IV. Neue Zeiträume. – Das 20. Jahrhundert fieberte einer Zukunft entgegen, glaubte an eine Utopie in der realen Welt. Das 21. Jahrhundert, zumindestens

in der westlichen Welt, erwartet von der Realität scheinbar wenig, und verlagert seine Sinnsuche in eine parallele virtuelle Raumzeit. Auch wenn die aktuellen Entwicklungen im Gamedesign die reale und virtuelle Welt zu vereinen suchen, bleibt doch die Frage nach der Sinnhaftigkeit unbeantwortet.

Der Gamer verfolgt ohne starkes Motiv sein (oft beliebiges) Ziel. Es bedeutet ihm nichts. Der Weg ist sein Ziel. Auch in den *Alternate Reality Games* ist das Erfüllen der Mission, wie zum Beispiel einer Mathe-Mission, ohne tiefere Bedeutung. Schüler, die so auf einen geheimen Quest geschickt werden, ein verstecktes Mathematikbuch in der Bibliothek zu finden und sich vielleicht per SMS und Twitter bei der Suche abzustimmen, mögen Spaß haben und vielleicht auch noch Lust haben, im Anschluss einen »geheimen Mathe-Code« zu knacken, um so auf das nächste Level zu kommen. Der Denk- und Arbeitsprozess ist vollkommen *solution-based*, nicht *problem-based*. Diese Denkschule, das *design thinking*,²⁵ interessiert sich nicht für das Warum, solange es eine Lösung gibt, die funktioniert. Der Spieler will es einfach *schaffen*, eine existenzielle Bedeutung außerhalb des spielerisch-sportlichen *Gewinnens* hat das Spiel nicht. Design Thinking privilegiert Synthese vor Analyse und divergentes vor konvergentem Denken. In einer Zeit, in der die Informationsmenge exponentiell anwächst, ist Design Thinking sicher ein produktiver Ansatz. Der Mensch bleibt handlungsfähig. Wenn aber kein kritisches, analytisches Denken die gefundene Problemlösung überprüft und in Frage stellt, weil es in der Game-Matrix keinen Raum findet, wird die Realität vielleicht verändert, aber warum und in welcher Art, liegt vollkommen in der Macht der Gamedesigner und der Games-Industrie. Wenn sich aber der Gamer als Erzählfigur in einer analytischen Fabel wiederfindet und nach dem *warum* fragt, kann die userbasierte Erzählung den kollektiven Neurosen unserer Zeit begegnen und sinnstiftend sein.

Empathie, die es dem Zuschauer in der tragischen Erzählung gestattet, sich mit dem Protagonisten zu identifizieren, spielt im Game bisher kaum eine Rolle. Das exhibitionistische Potential des Avatars ist bei weitem nicht ausgeschöpft. Kein Spieler *fühlt* auch nur das Geringste, wenn er seinem Gegner den Kopf abschlägt. Spieler sind ohne Empathie, manchmal in dystopischer Verstimmung, aber sie zocken ohne kathartische Heilung. Das Erzählen wird bisher im Game von der Technologie und vom Spielen dominiert. Solange jedoch das empathiegesteuerte Erzählen unterdrückt ist, bleibt das Game eine traurige soziopathische Maschine. Wenn es aber gelingt, die Qualität von seriellem Erzählen mit der virtuellen Erlebensarchitektur zu verbinden, könnte Erzählung tatsächlich die Zeit verändern und damit die reale, physische Welt.

In Platons *Protagoras* 9–16 gibt es eine sinnfällige Beschreibung der Menschwerdung. Prometheus hatte den Menschen zu Beginn nur Verstand und Feuer gegeben – und zwar notgedrungen, da sein Bruder Epimetheus alle anderen Eigenschaften bereits in der Tierwelt verteilt hatte. So bildeten die Menschen

Gemeinschaften, brachten aber einander um, da ihnen Scham und Rechtsgefühl fehlten. Bis schließlich Zeus Erbarmen hatte und ihnen diese kulturstiftenden Tugenden nachreichte. In ähnlicher Weise, scheint es mir, verhält es sich mit den digitalen Spielkreaturen. Sie haben Feuer und Verstand, aber weder Scham noch die Fähigkeit zur Empathie. Scham und Empathie müssen aus dem Erzählerischen, aus dem Tragischen kommen.

Das horizontale serielle Erzählen ist wegen seiner erzählerischen Verwandtschaft und seiner Zeitgemäßheit prädestiniert, diesem geformten Stück Lehm Leben einzuhauchen. Im Gamedesign spricht man in diesem Sinne von *epic scales*. Ein Game, das den Spieler zum Teil einer größeren Mission macht, die dem Spiel einen tieferen Sinn gibt und von möglichst vielen Spielern in gemeinsamen Handeln ausgetragen wird, nennt man in der Welt der Games *epic*.²⁶ Diese Art von Spielen verspricht dem Spieler ein spezifisches emotionales Erleben: *awe*, das hier vielleicht am besten mit *Ehrfurcht und Erschauern* übersetzt sein soll. In seinem Buch *Born to be Good* schreibt der Psychologe Dacher Keltner: »The experience of awe is about finding your place in the larger scheme of things. It is about quieting the press of self-interest. It is about folding into social collectives. It is about feeling reverential toward participating in some expansive process that unites us all and that ennobles our life's endeavors.«²⁷

Die Ausführungen der Gamedesigner zum ersehnten »Awe« erinnern an Freuds Ausführungen zum »ozeanischen Gefühl«.²⁸ Dieses quasi-religiöse Auflösungsbedürfnis, das Freud als Form von infantiler Hilflosigkeit erkannt hat, birgt die Gefahr, den Gamer mehr denn je von der Realität wegzulenken. Für Jane McGonigal diente die Geschichte der Lyder als Beleg für ihre Theorie, dass *gaming* Kreativität und Kollaboration befördert.²⁹ Die etruskische Hochkultur wäre demnach ohne das achtzehn Jahre währende Spielen nicht entstanden – die Geburt der Chimäre von Arezzo aus dem Geist des Fußballspiels sozusagen. Man könnte sich allerdings auch fragen, warum die Lyder 18 Jahre verdaddelt haben, ohne ihre Ökonomie in Frage zu stellen. Atys war der Sohn des legendär reichen Krösus, die Lyder waren unter der Regentschaft des Vaters berühmt für ihren Luxus und ihr *savoir vivre*. Der Verdacht ist nicht von der Hand zu weisen, dass durch Umverteilung des Reichtums das Volk der Lyder nicht hätte hungern müssen. Statt Teilhabe gab man ihnen Würfel.

Die derzeitigen erzählerischen Erweiterungen in den narrativen Games kommen König Atys zugute. *Epic awe* befriedigt regressive Versorgungs- und Fluchtfantasien und verhindert kritisches Denken. Der User wird letztlich nicht emanzipiert, sondern mit Scheinentscheidungen im Kreis geführt. Die tragische Dimension, die eine userbasierte serielle Erzählung dagegen haben könnte, wird von *happiness hacks*³⁰ verschluckt.

Im einer userbasierten seriellen Erzählung müssten wir dagegen exakt dieser Auffassung der Zeit und der Kausalität widersprechen, welche geradlinig und

einseitig gerichtet ist. Das tragische Dilemma besteht regelmäßig darin, dass der Held oder die Heldin zwischen zwei Wegen wählen muss: den Tod im richtigen Leben und das Verweilen im falschen Leben. Eine Serie wie beispielsweise *The Wire* würde sich dann nicht mehr auf das tragische (passive) Erleben von Genozid und Rassismus beschränken, sondern den User in die Lage versetzen, den rassistischen Genozid zu beenden. Die Drogen würden aus den afroamerikanischen Stadtvierteln verschwinden. Anstatt von Gefängnissen würden Schulen finanziert werden.

Es käme darauf an, in der Spieleentwicklung neue Wege zu beschreiben und neue Perspektiven zu eröffnen, die hier abschließend nur ansatzweise skizziert werden können. Der User müsste die Erzählung individuell erfahren können, denn jeder User macht eine spezifische Erzählerfahrung und verändert die Fabel durch seine Subjektivität. Und zwar nicht nur als Lesart, sondern auch indem der User sein spezifisches Erzählbedürfnis in die Handlung hineinträgt und sie verändert. Der User verändert die Erzählung durch den Gebrauch. Sigmund Freud nennt das »Nachträglichkeit«. Erinnerungen können sich in der Gegenwart neue Wege bahnen. Sie kehren aber nie genau so wieder, wie wir sie einst durchlebt haben. Die narrative Identität ist immer gegenwärtig und vorläufig. Denn wir haben niemals nur ein bestimmtes Wesen, sondern eine Vielzahl von Identitäten. Indem wir erzählen, gewichten wir kleinste Details wie auch große Ereignisse unseres Lebens immer wieder neu und bringen sie in andere Zusammenhänge. Fortwährend schreiben wir die Erzählung unseres Lebens um. So wird das Leben zum Gewebe erzählter Geschichten.³¹

Diese Form von seriellem Erzählen könnte den Erlebnissen und Dingen nachträglich Bedeutung zuordnen oder umdeuten und Utopie bauen – und zwar durch jeden Erzähler – also jeden User – immer wieder aufs Neue. In der Zukunft wird serielles Erzählen dann mehr bedeuten, als nur das Abspielen der nächsten Folge, sondern die nächste Folge würde entstehen mit und durch das Mitspielen des Users. *Play Episode*.

Anmerkungen

- 1 *The Sopranos*, Season 6, Episode 15.
- 2 Filippo Tommaso Marinetti, *Manifest des Futurismus* (1909), übersetzt von Christa Baumgarth, in: *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*, hg. von Wolfgang Asholt und Walter Fähnders, Stuttgart–Weimar 1995, 5.
- 3 Vgl. <http://www2.sims.berkeley.edu/research/projects/how-much-info-2003/> letzter Zugriff am 30.06.2013l.
- 4 Vgl. Russell West-Pavlov, *Temporalities*, New York u.a. 2012.
- 5 David Chase, *The Sopranos*, HBO, 1999–2007.
- 6 Neal Marlens u.a. *Ellen*, Multi-camera Sitcom, ABC, 1994–1998.
- 7 Vince Gilligan, *Breaking Bad*, AMC, 2008–2013.

- 8 Hier nur die Top-Ten aus täglich 19 Stunden Krimiunterhaltung im deutschen Fernsehen: *Tatort*, *Polizeiruf 110*, *Mord mit Aussicht*, *Stubbe von Fall zu Fall*, *Der Alte*, *Der Kriminalist*, *Ein Fall für Zwei*, *Die Rosenheim-Cops*, *Countdown -Die Jagd beginnt*, *CSI Miami*.
- 9 Unterhaltung im engsten Wortsinn bedeutet ebenso wie im französischen *entretenir* und englischen *entertain* eben zunächst, den Lebensunterhalt stützen, Unterhalt zahlen. Auch ein Gebäude muss unterhalten werden. »Der Unterthanen Nahrung ist der Herrn Unterhaltung.« Man hat einen Anspruch auf Unterhaltung und wird ausgehalten. Der Begriff deutet auf ein Abhängigkeitsverhältnis – und zwar kein synallagmatisches, gegenseitiges, sondern ein hierarchisches.
- 10 Soren Svestrup, *The Killing*, DR1, 2007–2012.
- 11 Hans Rosenfeldt, *The Bridge*, ebenfalls von DR 1 produziert, seit 2011.
- 12 David Simon, *The Wire*, HBO, 2002–2008.
- 13 Glenn Chapman (AFP), *YouTube serving up two billion videos daily* (May 16, 2010): <http://www.google.com/hostednews/afp/article/ALeqM5jK4sI9GfUTCKAkVGHdZp-JIACZm9Q> |letzter Zugriff am 30.06.2013|.
- 14 David Jacobs, *Dallas*, CBS, 1978–1991.
- 15 »All games share four defining traits: a goal, rules, a feedback system, and voluntary participation.« So Jane McGonigal, *Reality Is Broken: Why Games Make Us Better and How The Can Change the World*, London 2011, 21.
- 16 Herodot, *Historien*, I, 94.
- 17 Allan Alcorn, *Pong*, 2 Spieler, Atari, Arcade system, 29. November 1972.
- 18 Ken Levine u.a., *Bioshock Infinite*, Einzelspieler, 2K games, 26. März 2013.
- 19 Sigmund Freud, *Der Dichter und das Phantasieren*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. VII, 6. Aufl., Frankfurt/Main 1976, 214.
- 20 Brian Sutton Smith, *The Ambiguity of Play*, Cambridge, Mass. u.a. 2001, 19–34.
- 21 Ausführlich dazu: Linda Aronson, *The 21st-Century Screenplay: A Comprehensive Guide to Writing Tomorrow's Films*, Los Angeles 2011.
- 22 Vgl. <http://www.nyccharterschools.org/> |letzter Zugriff am 30.06.2013|.
- 23 Vgl. <http://www.instituteofplay.org/work/projects/quest-schools/quest-to-learn/> |letzter Zugriff am 30.06.2013|.
- 24 Sony Computer Entertainment, *LittleBigPlanet*, Playstation3, PlaystationPortable, seit 5.11.2008.
- 25 Ausführlich zu Design Thinking: Nigel Cross, *Design Thinking: Understanding How Designers Think and Work*, Oxford u.a. 2011.
- 26 Jane McGonigal, *Reality Is Broken*, 98ff.
- 27 Dacher Keltner, *Born to be Good: The Science of a Meaningful Life*, New York u.a. 2009, 268.
- 28 Siehe Sigmund Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. XIV, 5. Aufl., Frankfurt/Main 1976, 422f.
- 29 Jane McGonigal, *Reality Is Broken*, 350.
- 30 Ebd., 189: »FIX #10: HAPPINESS HACKS Compared with games, reality is hard to swallow. Games make it easier to take good advice and try out happier habits.«
- 31 Vgl. Paul Ricoeur, *Zeit und Erzählung*, Bd. 3: *Die erzählte Zeit*, übersetzt von Andreas Knop, München 1991, 394ff.

Burkhard Meyer-Sickendiek

Die Stimmung einer Stadt

Urbane Atmosphären in der Lyrik des 20. Jahrhunderts

Mein Aufsatz widmet sich einigen Gedichten des 20. Jahrhunderts, in denen Wahrnehmungserfahrungen in Städten bzw. Großstädten wie etwa Paris, Tübingen, New York, Köln oder Rom formuliert und lyrisch aufbereitet sind. Dabei geht es mir um eine kritische Prüfung des in den Literaturwissenschaften stark dominierenden Verständnisses von Großstadtlyrik. Diese kritische Prüfung vollzieht sich im Folgenden anhand der Kategorie der Stimmung. Mit dieser Kategorie verbindet sich ein in der Forschung zur modernen Großstadtlyrik bisher kaum entwickelter theoretischer Zugriff, der vorab in aller Kürze mit dem Schlagwort *Neue Phänomenologie* zu bezeichnen ist. Ich werde also für einen theoretischen Paradigmenwechsel plädieren und den Vorschlag machen, über Großstadtlyrik neu und anders nachzudenken, als dies die germanistische und vor allem komparatistische Forschung im Grunde bis heute tut. Bisher waren und sind die einschlägigen Arbeiten zu dieser Thematik stark beeinflusst von den Baudelaire-Studien Walter Benjamins, genauer gesagt von der von Benjamin an Baudelaire untersuchten Wahrnehmungskrise als einem vermeintlichen Signum moderner Großstadterfahrung. Bekanntlich sah Benjamin in den Paris-Gedichten Baudelaires eine sogenannte Choc-Erfahrung angelegt, die vor allem in Baudelaires berühmtem Gedicht *A une passante* artikuliert sei.¹ Der Tenor der Forschung zur Großstadtlyrik liegt seither auf der Deutung moderner Lyrik als Ausdruck einer Wahrnehmungskrise, die insbesondere durch die Arbeiten Silvio Viettas geradezu kanonisch wurde.

Vietta prägte in einem grundlegenden Aufsatz aus den 1970er Jahren im Anschluss an Benjamin die Kategorie der »Ich-Dissoziation«², die er als Indiz einer Erfahrungskrise verallgemeinerte, also von der Lyrik Baudelaires löste und auf die expressionistische Lyrik übertrug. Auch in Viettas gemeinsam mit Hans Georg Kemper verfassten Studie zur expressionistischen Großstadtlyrik standen diese Ichdissoziation sowie die dissoziierte Wahrnehmung im Zentrum.³ Im Anschluss an Vietta und Kemper betonte später auch Karl Riha, dass die »Deutsche Großstadtlyrik« durch ein »krisenhaftes Lebensgefühl des Großstadtbewohners«⁴ gekennzeichnet sei, Sabina Becker zählte dann »Reizüberflutung, dissoziierte Wahrnehmung, Temposteigerung, moderne Verkehrstechnik und moderne Kommunikationsmittel« zu den Ursachen einer »veränderten Realitäts- und

Sinneswahrnehmung⁵ in der deutschsprachigen Literatur der Moderne generell. Heinz Brüggemann übertrug diese »Krisen der ästhetischen Erfahrungen«⁶ auf die Großstadtlyrik des 18. und 19. Jahrhunderts, schließlich führte Lothar Müller den Begriff der Indifferenz ein, um anzudeuten, wie das krisengezeichnete moderne Individuum auf die Reizüberflutungen der Großstadt kompensatorisch reagiere.⁷

Inwiefern liefert die *Neue Phänomenologie* eine Alternative zu diesen Wahrnehmungskonzepten? Dies wird deutlich, wenn wir nun den neuphänomenologischen Ansatz Gernot Böhmes hinzuziehen. In seiner Studie zum Begriff der *Anmutungen* betonte Böhme, dass »räumliche Strukturen und Konstellationen« – zu denen eine Großstadt zweifellos gehört – »nicht bloß gesehen und abgeschätzt, sondern auch leiblich gespürt« werden.⁸ Diese spürbare Atmosphäre einer Stadt geht jedoch relativ unbeschadet aus der vermeintlich krisenhaften Reizüberflutung hervor, denn sie resultiert ja aus eben jenem komplexen Zusammenspiel von Geräuschen, Gerüchen, Strukturen, Farben, Symbolen, Zeichen und Formen, das man in der zitierten Forschung als Indiz einer »dissoziierten Wahrnehmung« heranzog.⁹ Das in der Regel synästhetische Erspüren einer urbanen Atmosphäre ist weder Zeichen einer ›Chocabwehr‹ noch Ausdruck einer Dissoziation im Sinne einer psychischen Störung, bei der mentale Prozesse vom Bewusstsein getrennt werden und unabhängig voneinander ablaufen. Vielmehr ist die Atmosphäre bzw. das spezifisch Individuelle einer Stadt ein durchaus alltägliches Phänomen, das sich sowohl vom Touristen wie auch vom Einheimischen wahrnehmen bzw. erschließen lässt. Und wirft man einen Blick auf die hier versammelten Gedichte, dann fällt vor allem deren Prägnanz hinsichtlich der Wahrnehmung bzw. Darstellung solch komplexer Sinnesdaten einer genuin großstädtischen Atmosphäre auf. Allein die diffusen Mischungen aus Geruch, spezifischer Akustik und typischen Lichtverhältnissen sind signifikante Zeichen der jeweiligen Lebensform einer Stadt und werden in lyrischen Texten auch als solche identifizierbar. Gegen den skizzierten Begriff der Dissoziation möchte ich daher zwei Kategorien stellen, die bei der neuphänomenologischen Deutung atmosphärisch geprägter Wahrnehmungsvorgänge im Zentrum stehen: Ingression und Diskrepanz.

Ingression und Diskrepanz: Zwei Leitbegriffe der neuphänomenologischen Stimmungstheorie. – So sehr der literaturwissenschaftlichen Erforschung der Großstadtlyrik ein Verständnis von Stimmungen und Atmosphären fehlt, so sehr fehlt umgekehrt in der Theorie der Stimmung eine Analyse spezifisch großstädtischer Stimmungen bzw. urbaner Atmosphären. In der Geschichte der Kunsttheorie bzw. der Ästhetik war die Begriffsarbeit zur Kategorie der Stimmung bisher weit stärker an der romantischen Landschaftsmalerei orientiert: Seit Carl Gustav Carus gilt als Hauptaufgabe landschaftlicher Kunst die »Darstellung einer gewissen

Stimmung des Gemütslebens durch die Nachbildung einer entsprechenden Stimmung des Naturerlebens.«¹⁰ Diese Deutung der Stimmung als »gemütsvollem« Landschafts- und Naturerlebnis wurde in der Kunstgeschichte durch Alois Riegl fortgesetzt, der Stimmungen als ästhetische Landschaftsgestaltung begriff, also kategorisch zwischen Landschafts- und Stimmungsmalerei unterschied. Die Stimmungsmalerei mache Einzelercheinungen aus dem Bereich der Natur zum Moment eines harmonischen Ganzen, wie Riegl es am Spätwerk des Jacob van Ruisdael erläuterte. Riegl beschrieb die »Ahnung der Ordnung und Gesetzmäßigkeit über dem Chaos, der Harmonie über den Dissonanzen, der Ruhe über den Bewegungen« als »Stimmung«: »Ihre Elemente sind Ruhe und Fernsicht.«¹¹ Wenn Riegl im Essay *Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst* dieses stimmungsvolle Zusammenspiel von Ruhe und Fernsicht durch den Zusatz umschrieb, »was in der Nähe erbarmungsloser Kampf, erscheint ihm aus der Ferne friedliches Nebeneinander, Eintracht, Harmonie«,¹² dann ist damit freilich ein Prozess der Distanzierung beschrieben.

Ähnlich war dies in der *Ästhetik* von Theodor Lipps, deren erster Band 1903 und deren zweiter Band 1906 erschienen. Lipps begriff Stimmungen als dasjenige, was »ich in ästhetisch betrachteten Objekten finde«. Aus der ästhetischen Betrachtung entstünden nach Lipps sogenannte Stimmungsgefühle, die jedoch stets ein Doppeltes meinen: »die Stimmung, die für mich in einer Landschaft liegt, und das Stimmungsgefühl angesichts solcher ›Stimmungslandschaft.«¹³ Im zweiten Teil seiner *Ästhetik* definierte er diese eigentümliche, dem Raum innewohnende Stimmung entsprechend als sogenannte »Raumseele«, welche in der spezifischen Stimmung eines Raumes gegenwärtig sei. Sie hafte nicht an den einzelnen sichtbaren Formen, sondern würde durch das »unendlich vielgestaltige, unsagbare Hin- und Herweben der Kräfte durch den Raum« hervorgerufen. »Die Stimmung, die im Raum lebt«, ist zwar durch die Gegenstände bestimmt, aber nicht durch ihre Formen, sondern »durch die Weite, wie die Gegenstände im Raum zusammen sind, und sozusagen innerlich Zwiesprache halten, Zwiesprache unter sich oder mit Luft und Licht, in jedem Falle im Raume oder durch ihn hindurch.«¹⁴ Im Anschluss an Lipps prägte daher dessen »Schüler« Moritz Geiger den Begriff der »Stimmungseinfühlung«. Gemeint war damit eine Erlebnisform, die vorliegt, »wenn wir eine Landschaft – sei es in der Darstellung oder in der Natur – als schwermütig oder lieblich bezeichnen«, also eine Form der Einfühlung.¹⁵ Ähnliches fokussierte die Definition Otto F. Bollnows, der die Stimmungen von den intentionalen, d.h. auf konkrete Gegenstände bezogenen Gefühlen unterschied: Jede Freude sei Freude über etwas, jede Hoffnung erhoffe etwas, und jede Liebe liebe etwas. Stimmungen dagegen hätten keinen bestimmten Gegenstand, sondern seien Zuständlichkeiten des menschlichen Daseins und eher diffus auf etwas außer ihnen Liegendes bezogen. Genauer heißt es in Bollnows *Das Wesen der Stimmungen*: »Die Welt ist in der Stimmung

noch nicht gegenständlich geworden, wie nachher in den späteren Formen des Bewusstseins, vor allem im Erkennen, sondern die Stimmungen leben noch ganz in der ungeschiedenen Einheit von Selbst und Welt, beides in einer gemeinsamen Stimmungsfärbung durchwaltend. [...] Die Stimmung kommt also nicht einem isolierten ›Innenleben‹ des Menschen hinzu, sondern der Mensch ist einbezogen in das Ganze der Landschaft, welches wiederum nichts losgelöst Bestehendes ist, sondern in eigentümlicher Weise auf den Menschen zurückbezogen ist.«¹⁶

Erst durch die Lösung der Stimmungskategorie vom Paradigma der Landschaft konnte sich in der theoretischen Diskussion zum Stimmungsbegriff eine grundlegendere Raumerfahrung entfalten. Diese Abstrahierung des Raumbegriffes begann zweifellos mit Martin Heideggers *Sein und Zeit*, d.h. mit der Heidegger'schen Überwindung des cartesianischen Dualismus von *res cogitans* und *res extensa*. Denn wo Descartes die räumliche Erstreckung der Dingwelt von der Bewusstseinswelt kategorisch trennte, trug Heidegger mit seiner Deutung der Stimmung die Räumlichkeitserfahrung in die Bewusstseinswelt ein. Die Weltlichkeit als Form menschlichen Seins sei mehr als ein bloß räumliches Vorkommen im Sinne Descartes': Dies verdeutlicht nach Heidegger die Grunderfahrung von Stimmungen und Befindlichkeiten, die uns das Dasein im Ganzen enthüllen. Diese überkommen den Menschen z.B. in der Langeweile, vor allem aber in der Angst, in der sich dem Menschen die pure Faktizität des sogenannten In-der-Welt-Seins erschließt: »Die tiefe Langeweile, in den Abgründen des Daseins wie ein schweigender Nebel hin- und herziehend, rückt alle Dinge, Menschen und einen selbst mit ihnen in eine merkwürdige Gleichgültigkeit zusammen. Diese Langeweile offenbart das Seiende im Ganzen.«¹⁷

In *Sein und Zeit* perspektiviert Heidegger diese von Kierkegaard übernommene Stimmungen bzw. Existentialien also zum einen hinsichtlich ihrer Gegenstandslosigkeit – »Daß das Bedrohende nirgends ist, charakterisiert das Wovor der Angst«¹⁸ –, zum anderen hinsichtlich ihres sogenannten »Erschließungscharakters.« Demgemäß habe die analysierte Stimmung der Angst »je schon das In-der-Welt-sein als Ganzes erschlossen und macht ein Sichrichten auf ... allererst möglich.«¹⁹ An die Stelle der Propositionalität des Gefühls tritt so die Existentialität der Stimmung: In der Angst erschließt sich das »Nichts«, durch welches »das Seiende im Ganzen hinfällig« werde, eben diese Erfahrung »bringt das Dasein allererst vor das Seiende als ein solches«. Dass wir dennoch die Angst nur selten erfahren, beweist nach Heidegger nur, dass »uns das Nichts zunächst und zumeist in seiner Ursprünglichkeit verstellt« ist, weil wir uns an das Seiende verlieren.²⁰

Im Anschluss an Martin Heideggers Begriff der Stimmung und unter Rückgriff auf Theodor Lipps Begriff der »Raumseele«²¹ entwickelte Ludwig Binswanger 1955 den Begriff des »gestimmten Raumes«²². Und diese Kategorie Binswangers griff wiederum Hermann Schmitz auf, der Stimmungen zum Grundprinzip sei-

ner Theorie des »Gefühlsraums« entwickelte. Gefühle seien generell »räumlich ergossene Atmosphären«, wobei Schmitz die von Lipps und Geiger theoretisierte Stimmungseinfühlung im Anschluss an die Leib-Philosophie Merleau-Pontys als »leiblich spürbares Hineingeraten« in solche Atmosphären beschreibt.²³ Solche Atmosphären nennt Schmitz »Halbdinge«,²⁴ Beispiele dafür sind etwa das Licht, die Wärme, der Wind, die Frische, die reißende Schwere beim Sturz oder die Stille, Phänomene also, die im Unterschied zu den Dingen nicht kontinuierlich wahrnehmbar sind, weil sie eine unterbrechbare Dauer haben. Gernot Böhme spricht in Anlehnung an Schmitz dann von »Atmosphären« und nennt als Beispiele dafür etwa die »kleinbürgerliche Atmosphäre« bzw. den »Muff« einer unbekanntes Wohnung, die »zeitlose Stille« eines sonnenbeschienenen Kirchplatzes, die »gruftige Kühle« eines Kellers, die »Weite des Meeres« oder die »Dichte des Waldes«, aber auch die unterkühlte Atmosphäre eines Empfangs, die kulturelle Atmosphäre etwa der 20er Jahre, die spezifische Atmosphäre der Armut oder die angespannte Atmosphäre sozialer Konflikte. Erlebt werden solche Atmosphären durch einen Vorgang, den Böhme im Anschluss an Schmitz' Kategorie des »eigenleiblichen Spürens«²⁵ mit dem Begriff der »Ingression« charakterisierte: Eine Ingression ist ein »Hineingeraten« in atmosphärische Stimmungen, wie Böhme im Anschluss an die von Schmitz entwickelte Theorie der Leiblichkeit bzw. des »eigenleiblichen Spürens« ausführte: »Als Ingressionserfahrung will ich solche Wahrnehmung bezeichnen, bei denen man ein Etwas wahrnimmt, indem man in es hineingerät. Typisch ist dafür das Betreten eines Raumes, in dem eine gewisse Atmosphäre herrscht. Also beispielsweise Ich betrete einen Saal, in dem eine festliche herrscht oder Ich gehe auf eine Gesprächsgruppe zu, aus der mir eine betretene Atmosphäre entgegenschlägt. Hier ist die Atmosphäre etwas, das zunächst deutlich von mir unterschieden ist. Es hat zwar emotionalen Charakter, es ist eine Stimmung, die aber noch nicht meine ist, sondern vielmehr in einer bestimmten Weise anmutet.«²⁶

Neben diese Ingressionserfahrung kann nun die Erfahrung der Diskrepanz treten, wenn die Stimmung des erlebenden Ichs sich nachhaltig unterscheidet von der atmosphärischen Stimmung des Raumes, in dem sich das Ich bewegt: Denken wir etwa an einen lustigen Spafsvogel inmitten einer Trauergemeinde oder den chronischen Melancholiker auf dem Münchner Oktoberfest.²⁷

Gegen die »Innerlichkeit«: Lyrische Stimmungen als Erfahrung eines »draußen«. – In der Lyriktheorie sind jene Einsichten in den atmosphärischen Charakter der Stimmungen, wie sie im Anschluss an die Ästhetik Theodor Lipps von dessen Schüler Moritz Geiger sowie dann von Bollnow, Hermann Schmitz und schließlich Gernot Böhme entwickelt und ausdifferenziert wurden, im Grunde bis heute kaum fruchtbar rezipiert worden. Dies hat zu tun mit der enormen Wirkkraft der Hegel'schen *Ästhetik*, die schon in den 1830er Jahren ein ent-

scheidendes Verdikt über die Stimmungslirik formulierte: Bei Hegel sind es *innere* Stimmungen, die in seiner Lyriktheorie die »eigentlich lyrische Einheit«²⁸ bilden. Hegel identifizierte Stimmungen also als Ausdruck einer Innerlichkeit: Die »Hauptsache« lyrischer Texte sei »die Auffassungsweise und Empfindung des Subjekts, die freudige oder klagende, mutige oder gedrückte Stimmung, die durch das Ganze hindurchklingt.«²⁹ Dabei ist diese Gleichsetzung von Stimmung und Innerlichkeit erkennbar polemisch, denn spottend äußert er sich über »das ganz leere Lirum-larum, das Singen und Trällern rein um des Singens willen als echt lyrische Befriedigung des Gemüths, dem die Worte mehr oder weniger bloße gleichgültige Vehikel für die Aeüßerung der Heiterkeiten und Schmerzen werden.«³⁰

Die Rehabilitierung der Stimmungslirik, wie sie im 20. Jahrhundert vor allem Max Kommerell und Emil Staiger vornahmen, ist entsprechend kritisch auf die Einflüsse der Hegel'schen Lyriktheorie bezogen. Gegen diese richtete sich Emil Staiger, der die Hegel'schen Begriffe ›Subjekt‹ und ›Objekt‹ durch ein neues Konzept ersetzte. Denn Staiger sah im lyrischen Zustand ein gänzlich Einssein von Ich und Welt bzw. von Innen und Außen, in welchem die beiden Komponenten letztlich ununterscheidbar werden. Um das Zustandekommen dieses Ineinander zu erklären, verknüpfte Staiger die Begriffe ›Stimmung‹ und ›Erinnerung‹: »Erinnerung‹ soll der Name sein für das Fehlen des Abstands zwischen Subjekt und Objekt, für das lyrische Ineinander.«³¹ Dieser so genannte »Lyrische Stil« steht in den *Grundbegriffen* in Kontrast zum »Epischen Stil«, den Staiger als »Vorstellung« definiert, sowie zum »Dramatischen Stil«, den Staiger »Spannung« nennt. Wenn er das Lyrische als »unmittelbares Verlauten von Stimmung« beschreibt, dann äußert sich diese Unmittelbarkeit als Einheit von Bedeutung und Klang im lyrischen Wort: eine These, die gleichfalls an Hofmannsthal's *Gespräch über Gedichte* orientiert ist.³² Und wie bei Hofmannsthal wird die lyrische »Stimmung« als eine Korrespondenz und Kongruenz von »Seele« und »Landschaft«³³ charakterisiert, weshalb »wir [...] nicht den Dingen gegenüber [sind], sondern in ihnen und sie in uns.«³⁴ Wie anders dies gegenüber dem Hegel'schen Verständnis ist, verdeutlicht Staigers These, dass das Ich »im Lyrischen nicht ein ›moi‹ ist«, das sich seiner Identität bewusst bleibt, »sondern ein ›je‹.« Anders gesagt: »Es wäre ebenso richtig und falsch, zu sagen, *es sinkt in die Außenwelt*. Denn ›ich‹ bin im Lyrischen nicht ein ›moi‹, das sich in seiner Identität bewußt bleibt, sondern ein ›je‹, das sich nicht bewahrt, das in jedem Moment des Daseins aufgeht. Hier ist nun der Ort, den fundamentalen Begriff der Stimmung zu erklären. ›Stimmung‹ bedeutet nicht das Vorfinden einer seelischen Situation. Als seelische Situation ist eine Stimmung bereits begriffen, künstlicher Gegenstand der Beobachtung. Ursprünglich aber ist eine Stimmung gerade nichts, was ›in‹ uns besteht. Sondern in der Stimmung sind wir in ausgezeichneter Weise ›draußen‹, nicht den Dingen gegenüber, sondern in ihnen und sie in uns.«³⁵

Etwas anders sah Kommerell in seinen *Gedanken über Gedichte* von 1943 diesen wichtigen Punkt. Denn bei Kommerell ist die »lyrische Stimmung« eines Gedichtes immer auf dreierlei Dinge bezogen: »auf sich selbst«, »auf den Dichter« und »auf den, der es liest oder hört«. ³⁶ Dieser wichtige rezeptionsästhetische Aspekt fehlt in Staigers *Grundbegriffen*. Nach Kommerell hingegen entfaltet sich die Stimmung erst in der ästhetischen Erfahrung, also im Realisieren der Schönheit eines Gedichtes, im Zusammenklang der drei Momente Dichter, Gedicht und Leser: »Die Stimmung eines Gedichtes ist also etwas sehr Zusammengesetztes. In ihr war der Dichter gestimmt, ist das Gedicht gestimmt und wird der Leser gestimmt. Daraus erklärt sich, was man mit der Behauptung meint, ein Gedicht sei schön. Es ist dies die Stimmung des Gedichtes. Das Gedicht ist schön, heißt: es ist nichts in dem Gedicht vorhanden, das nicht vollkommen in dieser Stimmung schwänge. Damit ist nicht nur gesagt, dass es den Dichter enthält; es enthält auch den Leser. Wozu nicht nötig ist, dass der Dichter allgemein menschlich oder der Leser dem Dichter ähnlich ist. Sondern das Gedicht hat durch seine Stimmung die Gewalt, den, der es vernimmt, in diese Stimmung hinüberzunehmen.« ³⁷

Es ist bis heute nicht einmal ansatzweise geklärt, wie die zitierte Formel Max Kommerells – in der lyrischen Stimmung »war der Dichter gestimmt, ist das Gedicht gestimmt und wird der Leser gestimmt« – genau zu verstehen ist. Haben wir es bei einer Stimmung wirklich mit einem Phänomen zu tun, das in dieser Transformation vom Dichter über das Gedicht hin zum Leser mit sich selbst identisch bleibt? Oder findet eine Transformation bzw. eine Bearbeitung jener Stimmung statt, in der der Dichter war und in der schließlich – über die Lektüre eines Gedichtes – der Leser gestimmt sein wird? Um diese Fragen annähernd zu klären, sollen im Folgenden fünf Gedichte analysiert werden. Dabei ist zu untersuchen, ob die Formel Kommerells – in der Stimmung »war der Dichter gestimmt« und »ist das Gedicht gestimmt« – auch für diese »Großstadtgedichte« hilfreich sein kann. Zu diesen sei vorab gesagt, dass es sich nicht um expressionistische Gedichte handelt. Denn es ist davon auszugehen, dass sich die phänomenologische Analyse urbaner Atmosphären erst mit der Lyrik der Neuen Sachlichkeit entwickelte, als deren Beispiel hier ein Gedicht Erich Kästners fungiert.

Urbane Atmosphären entwerfen: Fünf »Großstadtgedichte« im Vergleich. – Die folgenden fünf Gedichte handeln von Paris, Tübingen, New York, Rom und Köln. An ihnen fällt vor allem die Prägnanz hinsichtlich der Wahrnehmung bzw. Darstellung städtischer bzw. großstädtischer Atmosphären in den Blick. Allein die diffusen Mischungen aus Geruch, spezifischer Akustik und typischen Lichtverhältnissen sind signifikante Zeichen der jeweiligen Lebensform einer Stadt und werden in lyrischen Texten gerade so identifizierbar. Es macht einen Unterschied, ob man sich wie in Harald Hartungs *Rom Via Zucchelli* in einer

engen Altstadt mit ihren winkligen, ansteigenden Straßen befindet oder in einem großen öffentlichen Park, wie dies in Erich Kästners *Jardin du Luxembourg* oder Rose Ausländers *Battery Park* der Fall ist. Auch die sich schon im Stadtkern ankündigende Weite eines Hafens mit Möwengeschrei oder gar Delphinen hat auf die erspürte Atmosphäre einer Stadt enorme Wirkkraft, wie das Gedicht Rose Ausländers zeigt, ähnlich wandelt sich die Atmosphäre, wenn man wie in Johannes R. Bechers *Tübingen oder Die Harmonie* einen begehbaren Stadtturm im Zentrum erblickt oder an der Peripherie einer Großstadt wandelt, wie es bei Brinkmanns *Einen jener klassischen* der Fall ist. Selbst die spezifische Bewegungsart des lyrischen Ichs spielt eine Rolle: Man kann die Atmosphäre der Stadt wie Erich Kästner im Sitzen oder wie Harald Hartung im Liegen erspüren, aber auch wie Brinkmann im Gehen. Und schließlich tragen die Bewohner mit ihren Lebensformen zur Atmosphäre einer Stadt bei, wie Gernot Böhme mit Recht betont.³⁸ Harald Hartungs Gedicht sammelt jene von den italienischen Hausfrauen ausgehenden Geräusche und Gerüche, die in den verwinkelten Gassen der römischen Altstadt in die spürende Wahrnehmung des lyrischen Ichs einfließen. Nach Gernot Böhme ergibt sich die Atmosphäre einer Stadt also insgesamt aus der »Art und Weise wie sich das Leben in ihr vollzieht.«³⁹ Dabei habe jede Stadt ein »charakteristisches Eigenleben«⁴⁰, welches sich jedoch häufig nur dem Fremden erschließe: »Atmosphäre lmeintl das, was für den Bewohner gerade alltäglich und selbstverständlich ist und das der Einheimische mit seinem Leben ständig mitproduziert, das aber erst dem Fremden als Charakteristikum auffällt.«⁴¹ Wenn wir anhand der vorliegenden fünf Gedichte das leibliche Spüren der Großstadtbewohner mit dem des fremden Touristen vergleichen, dann fällt eines unmittelbar ins Gewicht: Das touristische Sensorium erspürt die Großstadt als eine weit eher »Fügsame Landschaft von Sonne und Luft modelliert«, wie es charakteristisch in Rose Ausländers New York-Gedicht *Battery Park* heißt. Dem ersten Blick in eine Stadt bzw. Großstadt erscheint die Atmosphäre in enger Verbindung mit Klima, Luft und Natur: »Dieser Park liegt dicht beim Paradies./Und die Blumen blühen, als wülten sie's«, so dichtet Kästner bei seinem Besuch des Pariser *Jardin du Luxembourg*. Es ist also in der Regel ein eher positiver Eindruck, den der touristische Blick registriert, was auch etwa auf die Stimmigkeit der Proportionen zurückzuführen ist: »Des Dunklen nicht zuviel, genügend Helle«, so etwa wirkte Tübingen beim ersten Besuch Johannes R. Bechers. Es ist eine stimmige Korrespondenz: »Zur Brücke spricht die Burg. Die Brücke spricht/Hinab zum Fluß. Ins Dunkel spricht das Licht.« Dass die Stadt hingegen ihre Bewohner auch verängstigen oder anöden kann, dies scheint sich erst dem einheimischen, also von möglicherweise schmerzlichen Erfahrungen geprägten Blick zu erschließen, wie die Gedichte Rose Ausländers über das ambivalente Manhattan und Rolf Dieter Brinkmann über das »abgestorbene« Köln verdeutlichen.

Erich Kästner: *Jardin du Luxembourg* (1929)

Dieser Park liegt dicht beim Paradies.
Und die Blumen blühen, als wüßten sie's.
Kleine Knaben treiben große Reifen.
Kleine Mädchen tragen große Schleifen.
Was sie rufen, läßt sich schwer begreifen.
Denn die Stadt ist fremd. Und heißt Paris.

Alle Leute, auch die ernstesten Herrn,
spüren hier: Die Erde ist ein Stern.
Und die Kinder haben hübsche Namen
und sind fast so schön wie auf Reklamen.
Selbst die Steinfiguren, meistens Damen,
lächelten (wenn sie nur dürften) gern.

Lärm und Jubel weht an uns vorbei.
Wie Musik. Und ist doch nur Geschrei.
Bälle hüpfen fort, weil sie erschrecken.
Ein fideles Hündchen läßt sich necken.
Kleine Neger müssen sich verstecken,
und die andern sind die Polizei.

Mütter lesen. Oder träumen sie?
Und sie fahren hoch, wenn jemand schrie.
Schlanke Fräuleins kommen auf den Wegen
und sind jung und blicken sehr verlegen
und benommen auf den Kindersegen.
Und dann fürchten sie sich irgendwie.⁴²

Das Gedicht *Jardin du Luxembourg* stand nicht in der 1928 erschienenen Erstausgabe des Gedichtbandes *Herz auf Taille*, sondern entstand nach Kästners erstem Parisbesuch vom 19. bis zum 29. Mai 1929, wie Sven Hanuschek betonte.⁴³ Das Gedicht erschien also erst in der zweiten Auflage von 1929, wobei es eine der ganzseitigen Zeichnungen Erich Ohsers ersetzte. Deutlich ist hier der Blick eines Touristen angelegt, denn von einem kritischen Durchleuchten der scheinhaften Oberfläche ist in Kästners idyllisierendem Paris-Gedicht kaum etwas zu spüren. Es dominiert die paradiesische Atmosphäre des früher königlichen, zu Zeiten Kästners wohl schon staatlichen Schlossparks im Pariser *Quartier Latin* im 6. Arrondissement. Diese Atmosphäre läßt sich jedoch vor allem an der Oberfläche erkennen: Die blühenden Blumen, die hübschen Kindernamen,

die reklamehaft schönen Kindergesichter, die repräsentativen Standbilder der französischen Königinnen und berühmten Damen Frankreichs, die Geräuschkulisse, die lesenden Mütter und die verlegen blickenden »Fräuleins«: All diese auffallend vordergründigen Anhaltspunkte stützen Kästners Gleichsetzung des *Jardin du Luxembourg* mit einem Paradies bzw. einem Stern. Wie nah Kästner speziell dem hier beschriebenen Pariser Bürgertum ist, verdeutlicht seine auf die sich vor dem zukünftigen Kindersegen fürchtenden »Fräuleins« aus der letzten Gedichtzeile bezogene Anmerkung: »Wenn ich ein junges Mädchen wäre – es ist zur Freude der jungen Mädchen nicht der Fall –, also, ich fürchtete mich wahrscheinlich auch.«¹⁴

Dieser durchaus identifikatorische Bezug scheitert auch nicht an der Tatsache, dass die im *Jardin* kommunizierte Sprache dem lyrischen Ich offensichtlich unverständlich ist: »Was sie rufen, lässt sich schwer begreifen.« Selbst die für den expressionistischen Blick stets dubiosen »ernsten Herrn« oder die gegen Ende der dritten Strophe angedeuteten Repressalien – »Kleine Neger müssen sich verstecken,/ und die andern sind die Polizei« – fügen sich in den affirmativen Tonfall dieses Gedichtes. Von einer satirischen Entlarvung einer kleinbürgerlichen Mentalität ist hier nichts vorhanden, stattdessen zeugen diese Verse von einer Sentimentalität, die von den idyllisierenden Erscheinungsformen bürgerlichen Lebens sicher nicht weit entfernt ist. Diese fast ohne satirische Brechung formulierte Sympathie für intakte Formen bürgerlichen Familienlebens und sozialer Harmonie zeigt sich auch auf formaler Ebene: Das Gedicht besteht aus vier Strophen zu je sechs Zeilen und ist in einem regelmäßigen, fünfhebigen Trochäus gehalten. In jeder Strophe liegt zunächst ein zweizeiliger Paarreim vor, dann folgt ein dreizeiliger Paarreim, die letzte Zeile reimt sich als umarmender Reim wieder mit den ersten beiden. Nichts also stört hier die Immersion in das bürgerliche Leben der Metropole Paris. Dies wird sich bei den Gedichten Ausländers und Brinkmanns ändern, welche die Atmosphäre der Stadt als eine weit eher ambivalente erfahren. Was das Gedicht Kästners zudem noch nicht leistet, das ist eine Angleichung des atmosphärischen Inhalts an die metrische Form. Dies gelingt hingegen dem nun folgenden Tübingen-Gedicht Johannes R. Bechers.

Johannes R. Becher: *Tübingen oder Die Harmonie* (1938)

Könnst ich so dichten, wie hier alles klug
Verteilt ist, jedes steht an seiner Stelle.
Des Dunklen nicht zuviel, genügend Helle,
Die Burg, die Brücke, und der Straße Zug

Zur Burg hinauf: verborgen nicht zuviel
Und sichtbar doch nicht alles. Auch die Wellen

Des Neckars halten Maß: in ihrem Spiel
Erscheint das Meer schon, und zugleich der Quellen

Ursprung ist spürbar. So geordnet ist
Dies alles, einfach, und doch reich gegliedert.
Wie ewiges Gespräch. Darin vermißt

Man keine Stimme. Alles wird erwidert.
Zur Brücke spricht die Burg. Die Brücke spricht
Hinab zum Fluß. Ins Dunkel spricht das Licht.⁴⁵

Was dieses Gedicht in seiner Darstellung einer großstädtischen bzw. städtischen Atmosphäre gegenüber dem Gedicht Kästners auszeichnet, ist die Überführung der wahrgenommenen Atmosphäre in die nicht nur lyrische, sondern speziell metrische Form. Dies wird deutlich mit Blick auf das zentrale Motiv der Harmonie. Sie ist als Kennzeichen der spezifischen Atmosphäre der Neckarstadt Tübingen einerseits am philosophischen Tugendbegriff aus der *Nikomachischen Ethik* des Aristoteles orientiert, demgemäß nur die Mitte zwischen beiden Extremen (*mesotes*) als richtiges Maß zählt. Auf diesem Konzept der Harmonie basiert dieser Hymnus auf die Stadt Tübingen, denn ähnlich harmonisch sind die Lichtverhältnisse der Stadt – »Des Dunklen nicht zuviel, genügend Helle« –, deren Übersichtlichkeit – »verborgen nicht zuviel/ Und sichtbar doch nicht alles« –, aber auch die Rolle der Natur bzw. des Neckars: Im Spiel der Neckarwellen »erscheint das Meer schon, und zugleich der Quellen/ Ursprung ist spürbar«. Die Harmonie, welche der Sprecher des Gedichtes in Tübingen wahrzunehmen meint, hat also mit der Ausgewogenheit von Hell und Dunkel, der reich gegliederten Ordnung, der klugen Verteilung der Dinge sowie dem Maß, das »die Wellen des Neckar« halten, hat also mit den so überaus stimmigen Proportionen der Stadt zu tun. Das Ende des Gedichtes beobachtet zudem ein weiteres wichtiges Element dieser Harmonie, und zwar die so auffallend stimmige Korrespondenz zwischen diesen wohlproportioniert an ihren Orten sich befindenden Wahrzeichen der Stadt: »Alles wird erwidert./ Zur Brücke spricht die Burg. Die Brücke spricht/ Hinab zum Fluß«.

Diese harmonische Mischung aus klarer Ordnung und stimmiger Korrespondenz soll nun jedoch auch in die Form des Gedichtes eingehen, wie die erste Zeile unmissverständlich betont: »Könnst ich so dichten, wie hier alles klug/ verteilt ist«. Eben dies gelingt auch, und zwar durch einen wunderbaren Kunstgriff Bechers. Zum einen verwendet er die strenge Form des Sonetts, also eine aus 14 metrisch gegliederten Verszeilen bestehende Form, die traditionell in vier kurze Strophen eingeteilt wird: zwei Quartette und zwei sich daran anschließende Terzette. Entspricht diese Sonettform der zu Beginn des Gedichtes

emphatisch beobachteten festen Ordnung, die die Tübinger Sehenswürdigkeiten einnehmen, so lassen sich die durchlaufenden Enjambements zwischen diesen vier Strophen unschwer als Äquivalent der harmonischen Korrespondenzen lesen: »Alles wird erwidert./ Zur Brücke spricht die Burg. Die Brücke spricht/ Hinab zum Fluß« Denn ebenso »sprechen« – durch die jede Strophe mit der nächsten verbindenden Enjambements – die einzelnen vier Strophen des Gedichtes zueinander. Hier ist also eine metrische wie auch strophische Form gefunden, die der urbanen Atmosphäre in ihrer Spezifik kunstvoll nachgebildet wurde! Eine solche Leistung kann in einem Gedicht dann entstehen, wenn es um eine Erfahrung der Ingression geht, bei welcher eine ungebrochen positive Erfahrung einer urbanen Atmosphäre entfaltet wird. Sie kann aber auch – das gilt es nun zu zeigen – dann entwickelt werden, wenn die Großstadt einen eher ambivalenten Eindruck macht, wenn es sich also eher um eine Erfahrung der Diskrepanz handelt, wie die beiden folgenden Gedichte Rose Ausländers und Rolf Dieter Brinkmanns zeigen.

Rose Ausländer: *Battery Park* (1965)

Fügsame Landschaft von Sonne und Luft modelliert
Uferlange Fläche aus Wasser und Land
Der die verankerte Arche im Inselherz spürt,
weiß um das Doppelgesicht dort am Rand

Schiffe und Schatten in Trance die Wasser schlafen
Auf dem hypnotischen Spiegel tanzt ein Delphin
mit atmosphärischen Fischen. Der träumende Hafen
schwebt zu überseeischen Schneebergen hin

Nicht weil die Statue heroisch die Fackel reckt –
taucht in die Taubenruh im ahorngefalteten Licht
Ins Selbstbild vertieft, vom flüssigen Feuer erschreckt,
versinkt der Narziß, vollzieht sich das andre Gesicht⁴⁶

Was dieses Gedicht unterscheidet von den eher »touristischen« Gedichten Kästners und Bechers, das ist der Sinn für die Ambivalenz der repräsentativen Oberfläche einer Großstadt, für deren »Doppelgesicht«. Zugleich aber zeugt das Gedicht von enormer Bereitschaft zur Immersion in eben diese touristische Oberfläche. Diese Unentschlossenheit dürfte sich aus den biographischen Umständen erklären: Rose Ausländer ist zum Zeitpunkt der Niederschrift von *Battery Park* »eine älter werdende, kränkelnde und langsam vereinsamende Emigrantin, noch dazu eine sich zum deutschen Kulturraum rechnende Jüdin«, ⁴⁷ wie ihr Biograph

Helmut Braun betont. Sie sei in New York isoliert, »eine Fremde ohne Ziel«⁴⁸ gewesen, was sich nach Braun auch in ihren New Yorker Gedichten zeigt: »sei es, dass sie ihren Tagesablauf in einer Zwangsjacke aus Pflichten schildert, wie in *24 Stunden*, oder aber die Freiheiten und die kleinen Genüsse des Sonntags im Central Park und am Hudson festhält.«⁴⁹ Ausländers New-York-Gedichte seien also Zeichen eines Rückzugs auf Lebensfelder um den Central Park und den Hudson.⁵⁰ Auch der Battery Park, jener 10 Hektar große öffentliche Park an der Südspitze der Insel Manhattan in New York City, gehört in diese beiden von Ausländer bevorzugt besuchten Viertel. Man hat von dort einen Blick auf den Hafen von New York, aber auch die *Statue of Liberty* ist von dort gut zu sehen: Es ist also ein für die touristische Perspektive typisch repräsentativer Ort.

Wie gesagt: Ausländer beobachtet diesen Park mit erkennbar gemischten Gefühlen, wobei es die »verankerte Arche« im Inselherzen – also wohl der Schmelztiegel New York – ist, welcher als ambivalent erfahren wird. Diese Ambivalenz wird im Gedicht durch den Begriff »Doppelgesicht« aus der ersten Zeile der zweiten Strophe benannt, durch welchen die »Fügsame Landschaft« am Hafen als Widerspruch zur »Verankerten Arche« im Stadtherzen markiert wird. Und dennoch ist das Gedicht von einem immersiven Impuls getragen, wird doch in der zweiten Strophe die Wahrnehmung ins Sphärisch-Hypnotische gesteigert: Diese Schiffe und Schatten erscheinen wie in Trance, gleiches gilt für die »hypnotischen Spiegel« auf der Wasseroberfläche und den zu den Schneebbergen hinüberschwebenden »träumenden Hafen«. Woran orientiert sich dann aber die Ambivalenz? Grammatikalisch ist die Beantwortung dieser Frage nicht ganz leicht, doch scheint jener Narziss aus der letzten Zeile aus Strophe 3 die *Statue of Liberty* zu sein. »Das andere Gesicht« der Stadt scheint demnach also eng verknüpft mit dem Selbstvollzug der Freiheitsstatue, die sich tief narzisstisch in sich selbst vertieft und so jene eingangs bemerkte Ambivalenz »vollzieht«. Während demnach der »träumende Hafen« – als wahrscheinlicher Nominativ der zweiten Zeile der dritten Strophe – in die »Taubenruhe im ahorngefalteten Licht« eintaucht, ist der Heroismus der repräsentativen Statue eben davon scharf unterschieden, wie das kontrastierende »Nicht weil« zu Beginn der dritten Strophe verdeutlicht. Dass sich diese Erfahrung der Ambivalenz nun wiederum auch in formaler Hinsicht umsetzen lässt, dies verdeutlicht das folgende Gedicht Rolf Dieter Brinkmanns:

Rolf Dieter Brinkmann: *Einen jener klassischen* (1975)

Einen jener klassischen

schwarzen Tangos in Köln, Ende des
Monats August, da der Sommer schon

ganz verstaubt ist, kurz nach Laden
Schluß aus der offenen Tür einer

dunklen Wirtschaft, die einem
Griechen gehört, hören, ist beinahe

ein Wunder: für einen Moment eine
Überraschung, für einen Moment

Aufatmen, für einen Moment
eine Pause in dieser Straße,

die niemand liebt und atemlos
macht, beim Hindurchgehen. Ich

schrieb das schnell auf, bevor
der Moment in der verfluchten

dunstigen Abgestorbenheit Kölns
wieder erlosch.⁵¹

Wir haben es hier mit dem vielleicht bekanntesten Gedicht aus Rolf Dieter Brinkmanns Gedichtband *Westwärts 1&2* von 1975 zu tun. Und es wird schnell ersichtlich, dass der hier beschriebene Tango vor dem Hintergrund der noch im *Vorwort* des Bandes entfalteteten monotonen Rhythmik des Alltäglichen heraussteicht, also im Sinne einer Ingression, eines Hineingeratens erspürt wird. Brinkmanns Gedicht hält eine plötzliche, augenblickshafte Überraschung fest, die bezeichnenderweise als »Pause« beschrieben wird, also als ein »die dunstige Abgestorbenheit« der Stadt Köln kontrastierender Reiz. Dieser »snap-shot«⁵² ist nicht aus der »Innerlichkeit« des lyrischen Ichs gewonnen, wenngleich er eine Stimmung erfasst. Vielmehr stellt er eine Art Hineingeraten in eine plötzliche, für das lyrische Ich überraschende Atmosphäre des Exotischen dar, die sich in Form eines Tangos manifestiert. Was Brinkmann nun gegenüber Rose Ausländer anders macht, ist die rhythmische Unterstützung eben dieser ambivalenten Erfahrung. Denn eben jener herausstechende Moment, der fast an ein Wunder grenzt, ist im Gedicht durch die anaphorische Häufung »für einen Moment« fast suggestiv beschworen. Ist also das Gedicht in den ersten drei Strophen durch einen prosaischen Tonfall gekennzeichnet, der auf sämtliche Formen lyrischer Rede wie etwa Reim, Metrum, Metapher oder Symbol verzichtet, also ganz dem poetischen Programm der Alltagslyrik der 1970er Jahre folgt, so beginnt mit dem Doppelpunkt in Strophe vier ein durch die Anapher ausgelöster rhythmischer

Bruch, der punktgenau mit dem inhaltlichen Wandel des Atmosphärischen von Monotonie zu plötzlicher Exotik übereinstimmt. Er reicht bis zum Ende der fünften Strophe, sodass das Gedicht in den letzten drei Strophen wieder in den prosaischen Sound seines Anfangs zurückfällt. Dies aber entspricht präzise der zeitlichen Ausdehnung dieser äußerst flüchtigen Epiphanie.

Harald Hartung: *Rom Via Zucchelli* (1979)

Ferragosto und fast voller Mond: wie
braun die Nacht ist in ihren fleischlichen
Höhlungen! Die gelben Lampen Urin
Katzenschatten vibrierende Gitter
Wir spüren die trocknen Spinnweben im
Treppenhaus, Duft von Mörtel und Marmor

Nebenan die Signora gießt spät noch
ihre Topfpflanzen auf dem Balkon, das
tropft die halbe Nacht, ersehnter Regen
in Halbschlaf und Schweiß, Gespräche Musik
ein Telefon, die Seufzer einer Frau
und irgendwann ist es ganz still, warum

ich weiß nicht fällt mir jetzt mein Vater ein
Wie wach ich bin, die Augen suchen ihn
an dieser Decke, wo sich Schatten leicht
bewegen, obwohl es still ist. Er kam
nicht weit, seine Reisen waren der Krieg
Jetzt, denk ich, ist er angekommen, hier⁵³

Auch das Gedicht Harald Hartungs widmet sich der abseitigen Kehrseite einer durchaus repräsentativen Szenerie: Der Ort dieses Gedichtes, die Via Zucchelli, liegt im Stadtzentrum von Rom, in der Gegend von Piazza Barberini, Piazza di Spagna, Via Tritone und dem Quirinale. Ganz in der Nähe liegt der Trevi-Brunnen, den man aus Fellinis *La Dolce Vita* kennt, ähnlich nah liegen die Trinitá dei Monti und die Piazza di Spagna als exklusivste Gegenden Roms. Wir haben es also durchaus mit einem touristisch geprägten Ausschnitt zu tun, und dennoch wird dieser in seiner Alltäglichkeit geschildert. Dies verdeutlicht auch die zeitliche Situierung des Gedichtes: Mit Ferragosto wird in Italien jener Feiertag bezeichnet, der auf den 15. August fällt. Dieser gilt in Italien als der heißeste Tag des Sommers und wird als »Wendepunkt des Sommers« entsprechend gefeiert. Dennoch aber setzt das Gedicht nach dieser Fixierung eines Feiertages

durchaus irritierend ein: Die Nacht ist braun und von fleischlichen Höhlungen geprägt, womit auf die Enge der Gassen und Häuserfronten Roms angespielt sein dürfte. Und auch die römische Signora wird beim alltäglichen Blumengießen festgehalten, nicht etwa wie bei Kästner im feiertäglichen Freizeitverhalten. Die mit dem Titel verknüpften Erwartungen eines touristischen Blickes werden also systematisch verweigert, und gerade Hartungs Orientierung am Alltag verhindert jenen feierlich-immersiven Rausch, den etwa Kästners *Jardin du Luxembourg* emphatisch artikuliert.

Insofern also ist dieses Gedicht zwar tief eingetaucht in die Atmosphäre dieser römischen Nacht, wie die phantastischen Ingredienzien der ersten Strophe verdeutlichen: gelbe Lampen, Katzenschatten und Urin eröffnen die ersten Zeilen. Wenn Hartung jedoch in der zweiten Strophe eine greifbar-plastische Alltagsatmosphäre folgen lässt, dann dürfte dies auch aus der Abgrenzung von der konventionalisierten Wahrnehmung herrühren. Das erst in der letzten Strophe sichtbare lyrische Ich wirkt wie ein Interrailer, der sich zwar erstmals in dieser Stadt bewegt, aber dennoch gleich in deren Hinterhöfen und Seitengassen Platz nimmt. Dies verdeutlicht auch die Erinnerungssequenz aus der dritten Strophe, die ganz eintaucht in die Erinnerung des vom Krieg geprägten Vaters. Wenn dieser jetzt und hier angekommen ist, dann dürfte damit wohl auch auf den versöhnlichen Effekt dieser Erinnerung an den 1947 aus dem Kriege heimgekehrten Vater angespielt sein: Angekommen ist er im Gedächtnis des Sohnes.

Schlussfolgerungen. – Mein Plädoyer für eine theoretische Neuorientierung der Erforschung von Großstadtlyrik operiert mit einem durchaus umstrittenen Begriff. Denn kaum eine Kategorie aus der Tradition der Lyrik ist in der poetologischen Theoriebildung so kritisiert worden wie der Begriff der Stimmung. Ein knapper Überblick über die vielleicht wichtigsten Essays der vergangenen vierzig Jahre macht dies schnell deutlich. Erste Einwände formulierte bekanntlich schon Walther Killy, der in *Elemente der Lyrik* von 1972 die romantische Stimmungslirik zwar auf die Entdeckung vermischter Empfindungen im 18. Jahrhundert zurückführte, dieses Genre jedoch spätestens in der Lyrik von Storm und Löns als verbraucht ansah,⁵⁴ da »Stimmungspoesie [...] wie keine andere zur Trivialität« neige.⁵⁵ Noch weniger Kredit genossen lyrische Stimmungen in Jürgen Links 1981 entstandenem Essay *Das lyrische Gedicht als Paradigma des überstrukturierten Textes*. Eine am Begriff der Stimmung orientierte Lyriktheorie gerate »zunehmend in völligen Widerspruch vor allem zu den an moderner Lyrik erfahrbaren Tatsachen«, betone »die moderne Lyrik doch gerade das Gemachte ihres Produkts, zerstört sie doch die ›Stimmung‹ und ›Einfühlung‹«.⁵⁶ Bezog sich Link mit dieser Kritik auf Emil Staigers *Grundbegriffe der Poetik*, so richtete Karl Otto Conrady sich ähnlich unmissverständlich gegen Bruno Markwardts These, Lyrik müsse man als »Gefühlsausdruck einer ichbezogenen Stimmung« verstehen:

»Ganze Bestände europäischer Dichtung, die wir inzwischen selbstverständlich der Dichtung zuordnen, können damit nicht erfasst und begriffen werden.«⁵⁷ Auch Dieter Lamping betonte in seiner maßgeblichen Studie *Moderne Lyrik* von 1989, die Lyrik der Moderne weiche von der »Erlebnis- und Stimmungslirik« des 18. und 19. Jahrhunderts ab, indem sie »neuartige, zunächst betont nicht-realistische, verfremdende Darstellungsweisen« verwende.⁵⁸

Zweifellos haben diese Vorbehalte ihren berechtigten Anhaltspunkt im Unbehagen gegenüber der essentialistischen Lyriktheorie Emil Staigers. Wir haben jedoch schon zu Beginn darauf verwiesen, dass dieses kritische Verständnis von »Stimmungslirik« oftmals weniger an Staigers *Grundbegriffen* denn vielmehr an der *Ästhetik* Georg Friedrich Wilhelm Hegels orientiert ist. Wir erkennen dies relativ schnell an der fast alle zitierten Vorbehalte kennzeichnenden engen Verschränkung von Stimmung und Innerlichkeit. Denn eben dies erhob nicht die Poetik Staigers, sondern Hegels *Ästhetik* kritisch zum Kennzeichen romantischer Lyrik: Innerlichkeit gehöre zum Empfinden von Stimmungen, welche nach Hegel die »eigentlich lyrische Einheit«⁵⁹ bilden: »Das lyrische Gedicht erhält dadurch eine vom Epos ganz unterschiedene Einheit, die Innerlichkeit nämlich der Stimmung oder Reflexion, die sich in sich selber ergeht, sich in der Außenwelt widerspiegelt, sich schildert, beschreibt oder sich sonst mit irgendeinem Gegenstande beschäftigt und in diesem subjektiven Interesse das Recht behält, beinahe wo es will anzufangen und abzubrechen.«⁶⁰

Nun wäre es falsch, in Staigers *Grundbegriffen* die Fortsetzung der Hegel'schen *Ästhetik* zu sehen. Hegels Begriff der Stimmung hat mit demjenigen Staigers nichts gemein, im Gegenteil. Mit seinem Begriff der Innerlichkeit meinte Hegel nämlich »die Auffassungsweise und Empfindung des Subjekts, die freudige oder klagende, mutige oder gedrückte Stimmung, die durch das Ganze hindurchklingt«: Dies sei die »Hauptsache«⁶¹ der Lyrik. Staiger hingegen bezog sich mit seinem Begriff der Stimmungslirik gerade nicht auf die Kategorie der Innerlichkeit, sondern distanzierte diese ganz unmissverständlich: »Ursprünglich«, so heißt es in den *Grundbegriffen der Poetik*, »ist eine Stimmung gerade nichts, was ›in‹ uns besteht. Sondern in der Stimmung sind wir in ausgezeichneter Weise ›draußen‹, nicht den Dingen gegenüber, sondern *in* ihnen und sie in uns.«⁶² Wir kennen den Grund dieser nachdrücklichen Korrektur: Diese hat wesentlich damit zu tun, dass Staiger seine Poetik an der Existenzphilosophie Martin Heideggers sowie an Hugo von Hofmannsthals *Das Gespräch über Gedichte* von 1903 orientierte. Die zentrale Passage, auf welche Staiger Bezug nahm, spricht der Protagonist Gabriel aus Hofmannsthals *Gespräch Über Gedichte* aus: »Sind nicht die Gefühle, die Halbgefühle, alle die geheimsten und tiefsten Zustände unseres Inneren in der seltsamsten Weise mit einer Landschaft verflochten, mit einer Jahreszeit, mit einer Beschaffenheit der Luft, mit einem Hauch? Eine gewisse Bewegung, mit der du von einem hohen Wagen abspringst; eine schwüle

sternlose Sommernacht; der Geruch feuchter Steine in einer Hausflur; das Gefühl eisigen Wassers, das aus einem Laufbrunnen über deine Hände sprüht: an ein paar tausend solcher Erdendinge ist dein ganzer innerer Besitz geknüpft, alle deine Aufschwünge, alle deine Sehnsucht, alle deine Trunkenheiten.«⁶³

Verfolgt man die Entwicklungsgeschichte der Lyriktheorie seit Hugo Friedrich und vor allem Dieter Lamping, dann wird freilich deutlich, dass sich nicht der Stimmungsbegriff Hugo von Hofmannsthals bzw. in der Folge Emil Staigers, sondern derjenige Georg Friedrich Wilhelm Hegels durchgesetzt hat. Und zwar in doppelter Hinsicht: Zum einen affirmativ, wenn etwa Gero von Wilpert noch in der siebten Auflage seines *Sachwörterbuchs der Literatur* betont, Lyrik sei »unmittelbare Gestaltung innerseelischer Vorgänge im Dichter«,⁶⁴ vor allem aber kritisch, wenn etwa – stellvertretend für zahlreiche Lyrikdefinitionen – Rudolf Brandmeyer in Dieter Lampings *Handbuch der literarischen Gattungen* von 2009 schreibt: »Ältere Versuche, die Lyrik ausgehend von ihrem romantischen Verständnis als eine Gattung der subjektiven Ich-Aussage zu definieren, gelten heute als untauglich, weil sie nicht in der Lage sind, der Fülle des Überlieferten gerecht zu werden.«⁶⁵ Damit reformulierte Brandmeyer die These Dieter Lampings, nach welcher ein »Begriff des Lyrischen, der an klassischen und romantischen Gedichten gewonnen wurde« – das Beispiel ist auch hier die Lyrik-Theorie Emil Staigers –, »für eine Beschreibung der modernen Lyrik kaum etwas hergibt.«⁶⁶

Ich habe dagegen am Beispiel von Stadtyrik des letzten Jahrhunderts zu zeigen versucht, dass sich diese durchaus am Leitbegriff der Stimmung erfassen lässt. Stimmungslirik ist also keineswegs auf die romantische Landschafts- und Naturerfahrung beschränkt, sondern lässt sich als Kategorie auch auf Gedichte des 20. Jahrhunderts beziehen, zu deren Motivatik etwa die urbane Erfahrung zählt. Was in einer bestimmten Stimmung erfahren wird, ist daher besser zu verstehen, wenn wir uns an der *Neuen Phänomenologie* bzw. der *Neuen Ästhetik* orientieren, die den Gedanken der Stimmungslandschaft durch den einer situativ erlebbaren Atmosphäre ersetzt haben. Hermann Schmitz selbst lieferte dazu die entscheidende Vorlage, wenn er in seinem grundlegenden Werk *Der unerschöpfliche Gegenstand* »Dichtung als schonende Explikation von Situationen« definierte. Zum Verständnis dieser Formel sind zweierlei Prämissen wichtig. Zum einen der Schmitz'sche Begriff der Situation: »Eine Situation ist, ganz abstrakt gesprochen, eine absolut oder relativ chaotisch-mannigfaltige Ganzheit, zu der mindestens Sachverhalte gehören. Absolut chaotisch-mannigfaltig ist sie, wenn innerhalb des Mannigfaltigen gar keine Verhältnisse der Identität und Verschiedenheit bestehen; wenn darin solche sich mit chaotischen Verhältnissen (Unentschiedenheit hinsichtlich Identität und Verschiedenheit) mischen, nenne ich das Mannigfaltige relativ chaotisch.«⁶⁷ Zum zweiten wichtig ist der Schmitz'sche Begriff der Dichtung: »Dichtung ist eine geschickte Sparsamkeit der

Rede. Der Dichter hebt aus der vielsagenden chaotisch-mannigfaltigen Ganzheit der Situation einige Sachverhalte, Programme und Probleme so vorsichtig und sparsam hervor, dass das Ganze der Situation ungebrochen durchschimmert.«⁶⁸

Freilich darf man die essentialistischen Obertöne dieser Definition nicht reduplizieren. Man muss jedoch den Stellenwert von Situationen gerade für moderne und postmoderne Gedichte im Blick haben: Denken wir allein an die Entdeckung des Alltags in der »nach-Celan'schen Lyrik« etwa bei Walter Helmut Fritz, Nikolas Born, Jürgen Becker, Harald Hartung, Ludwig Greve, Karin Kiwus, Rolf-Dieter Brinkmann oder Peter Handke.⁶⁹ Zu denken ist aber auch an die situative Atmosphäre eines Raumes oder die spezifische Atmosphäre einer Stadt, wie wir sie zuvor entwickelten. Wir können festhalten: Wie Goethe im berühmten Gedicht *Ein Gleiches* die Ruhe über den Illmenauer Wäldern erspürte, so spürte Erich Kästner etwa im *Jardin du Luxembourg* in Paris: »Die Erde ist ein Stern«. Und wie etwa Rainer Maria Rilke die melancholische Atmosphäre eines Pavillons in seinem berühmten Gedicht *Der Pavillon* erspürte, so erspürte Rolf Dieter Brinkmann die »dunstige Abgestorbenheit« der Stadt Köln. Die Kategorie der Stimmungsliteratur lässt sich also dann auf lyrische Texte des 20. und 21. Jahrhunderts beziehen, wenn wir sie vom alten Paradigma der Landschaft und der Naturerfahrung lösen und stattdessen – mit Hilfe der Neuen Phänomenologie – auf situative Stimmungen bzw. auf atmosphärisch geprägte Räume und Orte beziehen. Dann aber kann sie sogar dazu dienen, moderne und postmoderne Lyrik neu und anders zu lesen.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. 1/2, Frankfurt/Main 1974, 613ff.
- 2 Silvio Vietta, *Großstadtswahrnehmung und ihre literarische Darstellung. Expressionistischer Reihungsstil und Collage*, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 48/1974, 354–373.
- 3 Silvio Vietta und Hans-Georg Kemper, *Expressionismus*, München 1997 (1. Auflage 1975), 30ff., 171ff., 187ff.
- 4 Karl Riha, *Deutsche Großstadtlyrik. Eine Einführung*, München–Zürich 1983, 18.
- 5 Sabina Becker, *Urbanität und Moderne. Studien zur Großstadtswahrnehmung in der deutschen Literatur 1900–1930*, St. Ingbert 1993, 160.
- 6 Heinz Brüggemann, »Aber schickt keinen Poeten nach London!«. *Großstadt und literarische Wahrnehmung im 18. und 19. Jahrhundert. Texte und Interpretationen*, Reinbek bei Hamburg 1985, 19.
- 7 Lothar Müller, *Die Großstadt als Ort der Moderne. Über Georg Simmel*, in: Klaus Scherpe (Hg.), *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*, Reinbek bei Hamburg 1988, 14–36.
- 8 Gernot Böhme, *Anmutungen. Über das Atmosphärische*, Ostfildern 1998, 60.
- 9 Vgl. Heinz Brüggemann, *Diskurs des Urbanismus und literarische Figuration der Sinne*

- in der Moderne, in: *Der Sinn der Sinne*, hg. von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Konzeption: Uta Brandes, Göttingen 1998, 362–400.
- 10 Carl Gustav Carus, *Neun Briefe über Landschaftsmalerei. Geschrieben in den Jahren 1815 bis 1824*, hg. von Kurt Gerstenberg, Dresden o. J. [1927], 38.
- 11 Alois Riegl, *Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst*, in: ders., *Gesammelte Aufsätze*, Wien 1986, 28.
- 12 Insgesamt lautet der Introitus aus Riegls Aufsatz wie folgt: »Auf einsamem Alpengipfel habe ich mich niedergelassen. Steil senkt sich da Erdreich unmittelbar zu meinen Füßen, so daß kein Ding vor mir in greifbarer Nähe bleibt und die Organe meines Tastsinns reizen könnte. Dem Auge allein bleibt die Berichterstattung überlassen und von Vielem und Mannigfaltigem hat es zu berichten. [...] Am Rande des Gehölzes weiden Kühe; keinen Augenblick halten sie still, wie ich weiß, aber jetzt sind es nur winzige weiße Punkte, die ihre Existenz verkünden. Hebe ich aber den Blick nach der Felsmauer gegenüber, so trifft er vor allem den Wasserfall, der über haushohe Wände herabstäubt und vor dessen zornigem Donner kein Laut bestehen kann; so sah ich und hörte ich ihn kürzlich in der Nähe, und scheue Ehrfurcht empfand ich damals vor der ungeheuren Kraft, jetzt aber wirkt er nur ein versöhnend helles Silberband durch das dunkle Geschröf. [...] Indem ich nun das Ganze überschau – überall Zeugen rastlosen Lebens, unendlicher Kraft und unaufhörlicher Bewegung, tausendfältigen Werdens und Vergehens, und doch eine vereinigende Ruhe darüber ausgegossen, aus der auch nicht eine Regung dissonierend hervorbricht –, so erwacht in mir ein unaussprechliches Gefühl der Beseeligung, Beruhigung, Harmonie.« (ebd., 27).
- 13 Theodor Lipps, *Grundlegung der Ästhetik*, Bd. 1, Leipzig 1903, 222.
- 14 Theodor Lipps, *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*, Bd. II, Hamburg und Leipzig 1906, 188ff.
- 15 Moritz Geiger, *Zum Problem der Stimmungseinführung*, in: *Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste*, München 1976, 18–59, hier 20.
- 16 Otto F. Bollnow, *Das Wesen der Stimmungen*, Frankfurt/Main 1956, 24f.
- 17 Martin Heidegger, *Was ist Metaphysik?*, Frankfurt/Main 1998, 33.
- 18 Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen 1929, 186.
- 19 Ebd., 137.
- 20 Ähnlich argumentiert Jean-Paul Sartre: »In der Angst ängstigt sich die Freiheit vor sich selbst, insofern sie immer von nichts weder angestachelt noch behindert wird. [...] Die Angst ist ja die Erkenntnis einer Möglichkeit als meiner Möglichkeit, d.h., sie konsituert sich, wenn das Bewußtsein sich durch das Nichts von seinem Wesen abgeschnitten oder eben durch seine Freiheit von der Zukunft getrennt sieht.« Vgl. Jean-Paul Sartre, *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, hg. und übersetzt von Traugott König, Reinbek bei Hamburg 1991, 102.
- 21 Theodor Lipps, *Ästhetik*, 196ff.
- 22 Ludwig Binswanger, *Das Raumproblem in der Psychopathologie*, in: ders., *Ausgewählte Vorträge und Aufsätze*, Bd. II: *Zur Problematik der psychiatrischen Forschung und zum Problem der Psychiatrie*, Bern 1955, 195ff.
- 23 Hermann Schmitz, *Der Gefühlsraum* (= *System der Philosophie*, Band 3, Teil 2), Bonn 1969, 369.
- 24 Zum Begriff der Halbdinge vgl. Hermann Schmitz, *System der Philosophie*, Band 3: *Der Raum*, Teil 5: *Die Wahrnehmung*, Bonn 1989, §245.
- 25 Hermann Schmitz, *Der unerschöpfliche Gegenstand. Grundzüge der Philosophie*, Bonn 2007, 115ff.

- 26 Gernot Böhme, *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München 2001, 46f.
- 27 Ebd., 47.
- 28 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, in: ders., *Werke*, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Bd. 15, Frankfurt/Main 1970, 421.
- 29 Ebd., 422.
- 30 Ebd., 421.
- 31 Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich 1966, 62.
- 32 Ebd., 63 f.
- 33 Ebd., 69.
- 34 Ebd., 61.
- 35 Ebd.
- 36 Max Kommerell, *Gedanken über Gedichte*, Frankfurt/Main 1985, 21.
- 37 Ebd., 25.
- 38 Ebd., 66.
- 39 Ebd., 55.
- 40 Ebd., 53.
- 41 Ebd., 55.
- 42 Erich Kästner, *Doktor Erich Kästners Lyrische Hausapotheke*, Zürich 1936, 68.
- 43 Sven Hanschek, *Keiner blickt dir hinter das Gesicht. Das Leben Erich Kästners*, München-Wien 1999, 141.
- 44 Erich Kästner, *Doktor Erich Kästners Lyrische Hausapotheke*, 68.
- 45 Johannes R. Becher, *Lyrik, Prosa. Dokumente*, Wiesbaden 1965, 103.
- 46 Rose Ausländer, *Gesammelte Gedichte*, Köln 1977, 26.
- 47 Helmut Braun, »Ich bin fünftausend Jahre jung«, *Rose Ausländer: Zu ihrer Biographie*, Stuttgart 1999, 89.
- 48 Ebd., 90.
- 49 Ebd.
- 50 »Riverside Park, Columbus Avenue, Metropolitan Opera, Hudson, Battery Park, Freiheitsstatue, Bowling Green, alles was an Landschaft, Fluß, Straßen, Gebäuden benannt wird, gehört in ihre beiden Viertel oder ist von dort wie das Empire State Building gut zu sehen.«, vgl. ebd.
- 51 Rolf Dieter Brinkmann, *Westwärts 1&2*, Reinbek bei Hamburg 2005, 35.
- 52 Der Begriff des »snap-shot« stammt aus der berühmten *Notiz* von Brinkmanns Band *Die Piloten*, vgl. dazu: *Alltagslyrik und Neue Subjektivität*, hg. von Hans Heino Ewers, Stuttgart 1982, 94.
- 53 Harald Hartung, *Aktennotiz meines Engels: Gedichte 1957-2004*, Göttingen 2005, 145.
- 54 Walter Killy, *Stimmung*, in: ders., *Elemente der Lyrik*, München 1972, 114-128.
- 55 Ebd., 120.
- 56 Jürgen Link, *Das lyrische Gedicht als Paradigma des überstrukturierten Textes*, in: *Literaturwissenschaft. Grundkurs I*, hg. von Helmut Brackert u.a., Reinbek bei Hamburg 1981, 192-219, hier 195.
- 57 Karl O. Conrady, *Kleines Plädoyer für Neutralität der Begriffe Lyrik und Gedicht*, in: *Brücken schlagen ... »Weit draußen auf eigenen Füßen«*, *Festschrift für Fernand Hoffmann*, hg. von Joseph Kohnen u.a., Frankfurt/Main 1994, 35-57.
- 58 Dieter Lamping, *Moderne Lyrik. Eine Einführung*, Göttingen 1989, 10.
- 59 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, 421.

- 60 Ebd.
61 Ebd., 422.
62 Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, 61.
63 Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen*, Frankfurt/Main 1979, 497.
64 Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1989, 347.
65 Rudolf Brandmeyer, *Lyrik*, in: *Handbuch der literarischen Gattungen*, hg. von Dieter Lamping, Stuttgart 2009, 485–497, hier 485.
66 Dieter Lamping, *Das lyrische Gedicht. Definitionen zur Theorie und Geschichte der Gattung*, Göttingen 1993, 135.
67 Schmitz, *Der unerschöpfliche Gegenstand*, 65.
68 Ebd., 73.
69 Vgl. dazu grundlegend: Burkhard Meyer-Sickendiek, *Lyrisches Gespür. Vom geheimen Sensorium moderner Poesie*, München 2012.

Hilde Schramm

Der Kongress »Das Freie Wort« am 19. Februar 1933 in Berlin

*Zur Zusammenarbeit von Linksliberalen, Sozialisten und Kommunisten
am Ende der Weimarer Republik*

Im Kongress *Das Freie Wort* traten Intellektuelle, Künstler und Repräsentanten zahlreicher Vereinigungen gemeinsam mit Männern und Frauen aus verschiedenen Parteien – von der demokratischen Mitte über die SPD bis zur KPD – öffentlich für die Pressefreiheit, die Versammlungsfreiheit, die Lehr- und Redefreiheit und die Freiheit der Kunst ein. Am Tagungsort, dem großen Festsaal der ehemaligen *Krolloper* im Zentrum von Berlin, fanden sich am Sonntag Vormittag des 19. Februar 1933 ab zehn Uhr an die 1000 Menschen ein, davon mindestens 100 Journalisten aus dem In- und Ausland.¹ Eingeladen hatte *Das Initiativkomitee Das Freie Wort*. Gegen halb zwei Uhr wurde der Kongress von der Polizei aufgelöst.

Nur neun Tage später diente der Reichstagbrand der Regierung als Vorwand, mit der Notverordnung vom 28. Februar 1933 »bis auf weiteres«, also unbefristet, die Bürgerrechte der Weimarer Verfassung »zur Abwehr kommunistischer staatsgefährdender Gewaltakte« außer Kraft zu setzen.² Unmittelbar danach begannen die Verhaftungen von Kommunisten, Sozialisten und anderen Oppositionellen. Rückblickend besteht kein Zweifel: Der Kongress *Das Freie Wort* kam viel zu spät und blieb politisch völlig wirkungslos. Aber allein die Tatsache, dass er angesichts von Terror und Einschüchterung im Vorfeld der Reichstagswahl am 5. März 1933 überhaupt stattfand, rechtfertigt seine Würdigung.

Seit der Ernennung Hitlers zum Reichskanzler am 30. Januar 1933 war der staatlich geduldete wilde Terror und der staatlich legalisierte Terror gegen die politischen Gegner ständig angewachsen. Gleich am 4. Februar 1933 hatte eine Notverordnung die Versammlungs- und Pressefreiheit über die bereits bestehenden Einschränkungen hinaus beschnitten.³ Am 17. Februar hatte Göring mit seinem berüchtigten *Schießerlass* der Polizei Straffreiheit bei Schusswaffengebrauch gegen alle »staatsfeindlichen Kräfte« zugesichert. Am 22. Februar waren die bewaffneten SS und SA Einheiten (ca. 50.000 Mitglieder) offiziell zu Hilfspolizisten ernannt worden.

In dieser Zeit persönlicher Gefährdung aller Oppositionellen veranstaltete eine Minderheit innerhalb des liberalen Bürgertums gemeinsam mit einer Minderheit unter den Sozialisten und Kommunisten den Kongress *Das Freie*

Wort. Die Beteiligten demonstrierten damit, dass eine Zusammenarbeit gegen die Nationalsozialisten - über Parteigrenzen und gesellschaftspolitische Differenzen hinweg - prinzipiell möglich sei. Das ist seine historische Bedeutung.

Medienresonanz und Quellen. - Die Quellenlage zum Kongress ist dürftig. Unmittelbar nach dem Kongress berichteten, so weit bislang bekannt, nur sieben Zeitungen über die Kundgebung. Es waren dies, mit 50 bis 90 Zeilen, die bekannten liberalen Blätter: *Frankfurter Zeitung*, *Berliner Tageblatt*, *Vossische Zeitung*, *Die Welt am Montag*, und als linkes Blatt *Die Welt am Abend*. Hinzu kamen kürzere Beiträge von ca. 30 Zeilen im *Berliner Montagblatt* und in der *Berliner Volkszeitung*.⁴ Auszuschließen ist nicht, dass darüber hinaus in einigen regionalen Medien Artikel erschienen. Die ausländische Presse scheint, wie eine Stichprobe ergab, dem Kongress so gut wie keine Bedeutung beigemessen zu haben, nur die *Neue Züricher Zeitung* bringt eine kurze Mitteilung von 14 Zeilen über dessen Auflösung.⁵

Neben der Resonanz in der Tagespresse fand ich eine einzige Zeitschriftenveröffentlichung, und zwar im Märzheft 1933 der traditionsreichen, aber heute fast vergessenen *Ethischen Kultur*,⁶ gezeichnet mit D. L., wohinter sich zweifelsfrei Dr. Dora Lux verbirgt.⁷

Man muss konstatieren: Der Kongress ging in den Medien angesichts der rasanten Machtausdehnung der Nationalsozialisten zwischen der Ernennung Hitlers zum Reichskanzler am 30. Januar und den Wahlen am 5. März weitgehend unter. Und man sollte sich auch eingestehen: Der Kongress war angesichts von Massenprotesten wie der ebenfalls am 19. Februar stattfindenden Kundgebung des *Reichsbanners-Schwarz-Rot-Gold* im Lustgarten in Berlin mit 10.000 Teilnehmern oder dem kurz davor erschienenen, beeindruckenden Manifest der Zentrumspartei nur eine unspektakuläre Zusammenkunft einer kleinen linksliberalen und sozialistischen Minderheit in Deutschland. Und dennoch faszinierend, weil singulär.

Nach 1945 erinnern nur wenige Zeitzeugen in ihren Publikationen an den Kongress. Am ergiebigsten sind die Aufzeichnungen von Kurt R. Grossmann, dem damaligen Sekretär der Deutschen Liga für Menschenrechte, in seiner Ossietzky-Biographie, erschienen 1963.⁸ Ohne ihn wüssten wir kaum etwa über das Zustandekommen der Kundgebung. Einige anschauliche Details zum Ablauf erfahren wir aus den Tagebüchern von Harry Graf Kessler, die 1961 erstmalig veröffentlicht wurden.⁹ Des Weiteren kommt Babette Gross in ihrer Biographie von 1967 über Willi Münzenberg auf *Das Freie Wort* zu sprechen,¹⁰ wie auch Alfred Kantorowicz in seinen 1959 veröffentlichten Erinnerungen.¹¹ Andere verstreute Hinweise ließen sich zusammentragen.

Am meisten zur Kenntnis des Kongresses aber tragen die von der politischen Polizei in Berlin gesammelten Unterlagen bei, die im Bundesarchiv liegen.¹²

Neuentdeckung des Kongresses in der Gegenwart. – Ich selbst stieß 2009 bei meinen Recherchen zu Dora Lux auf den Kongress *Das Freie Wort*,¹³ von dem ich noch nie etwas gehört hatte. Offenbar ging es anderen ebenso, denn wen immer ich ansprach, darunter angesehene Historiker, niemand kannte die Kundgebung. Dabei liegt seit 1983 eine Studie von Klaus Briegleb und Walter Uka vor, *Zwanzig Jahre nach unserer Abreise...*, die mir und offenkundig auch anderen entgangen war, möglicherweise weil nichts in der Überschrift auf den Kongress hindeutet.¹⁴ Dort sind die wichtigsten Dokumente bereits abgedruckt und klug interpretiert. Die Studie bestärkte und vertiefte mein Verständnis des überparteilichen Aufbegehrens. Kurz beleuchtet wurde der Kongress zudem 1990 von Richard Albrecht, weil der Soziologe Ferdinand Tönnies dort zum letzten Mal öffentlich auftrat.¹⁵

Im Jahr 2013 erhielt die Versammlung in der Krolloper vom 19. Februar 1933 eine neuerliche Aufmerksamkeit: Genau achtzig Jahre später, am 19. Februar 2013, fand im Willy-Brandt-Haus in Berlin eine Veranstaltung mit dem Titel »Das Freie Wort« in Erinnerung an den gleichnamigen Kongress statt.¹⁶ So begrüßenswert ich die Themensetzung fand, so wenig einverstanden war ich mit der Tendenz, die Rolle der SPD bei der Kundgebung am 19. Februar 1933 zu überschätzen.

Schon auf der Einladungskarte stolperte ich über die Behauptung: Die Veranstalter »nannten die Kundgebung *Das Freie Wort* angelehnt an die gleichnamige SPD-Wochenzeitung des Publizisten und SPD-Politikers Ernst Heilmann.«¹⁷ Im einführenden Vortrag von Professor Bernd Sösemann wurden dann neben prominenten Künstlern und Intellektuellen vor allem die mitwirkenden SPD-Politiker gewürdigt, während die eigentlichen Initiatoren nicht genannt oder nur gestreift wurden.

Diese aber hatten *Das Freie Wort* gerade als »neutralen Namen« gewählt.¹⁸ Mit Sicherheit kannten sie außer der gleichnamigen SPD-Zeitschrift die ältere Tradition dieses Titels: das Gedicht *Das freie Wort* von Georg Herwarth aus dem Vormärz von 1841, die Halbmonatsschrift *Das Freie Wort*, gegründet 1901 von Arthur Pfungst,¹⁹ mit dessen Würdigung Dora Lux ihren Bericht einleitet, sowie andere Rückbezüge, darunter kurzzeitig eine jiddisch-anarchistische Zeitschrift. Die Initiatoren wählten mithin einen Titel, mit dem möglichst viele Gegner der Nationalsozialisten innerhalb und außerhalb von Parteien sich identifizieren konnten.

Eine gezielte Anlehnung an die Zeitschrift von Ernst Heilmann wäre nur erwägenswert, wenn er den Kongress mitinitiiert hätte. Darauf aber deutet nichts hin. Und auch unter den 150 namentlich bekannten Männern und Frauen, die sich am Kongress beteiligten und / oder ihn öffentlich unterstützen, taucht sein Name nicht auf. Offensichtlich hatte Ernst Heilmann im Gegensatz zu zahlreichen anderen SPD-Politikern mit der parteiübergreifenden Kundgebung nichts zu tun.

Die Idee zur Durchführung des Kongresses stammt nachweislich von Willi Münzenberg, Kommunist, Individualist und Zeitungsverleger. Das war auch der politischen Polizei nicht entgangen. Aus ihrer Sicht, der blinden Kommunisten-Fixierung, fand der Kongress aber nicht nur »auf Veranlassung« Münzenbergs statt, sondern wurde auch von ihm »einberufen, vorbereitet und organisiert«.²⁰

Dass die Kundgebung tatsächlich zustande kam, ist vor allem der Deutschen Liga für Menschenrechte, insbesondere ihrem Sekretär Kurt Grossmann²¹, und ihrem Vorstandsmitglied Rudolf Olden, Journalist und Rechtsanwalt, zu verdanken. »Natürlich weiß hier kein Mensch mehr, wer Rudolf Olden war,« – so schrieb Alfred Kantorowicz 1959 – »welche Bedeutung als Publizist, als Historiker und als Strafverteidiger – zum Beispiel im Ossietzky-Prozeß – er in der Weimarer Republik gehabt hat: einer der streitbaren, aufrechten bürgerlichen Liberalen.«²² Inzwischen wird Rudolf Olden langsam wiederentdeckt.²³

Keine Partei hätte am Ende der Weimarer Republik aktive Politiker oder Honoratioren anderer Parteien im linken Spektrum zu einem gemeinsamen Auftreten gegen die nationalsozialistische Politik bewegen können. Angesichts der Grabenkämpfe zwischen SPD und KPD war eine parteiübergreifende Zusammenarbeit auf Vereinigungen und Einzelpersonen, die nicht in eine Parteilogik eingebunden waren, angewiesen. Die prinzipiell gleiche Strategie empfahl sich auch in unserem Zeithorizont, in weit weniger zugespitzten Konstellationen. Die Schwierigkeit, mehrere Parteien oder zumindest Vertreter verschiedener Parteien zu einem gemeinsamen Auftreten oder Handeln zu gewinnen, kennen alle, die in den neuen sozialen Bewegungen tätig waren oder sind – und ebenso die Gefahr, von einer Partei vereinnahmt zu werden.

Der Kongress *Das Freie Wort* kann geradezu als historisches Beispiel dafür gelten, dass bisweilen nur unabhängige Personen und Vereinigungen eine verfahrenere Situation zumindest punktuell auflösen können. Anfang 1933 war die Folie hierfür die »Einheitsfront« – als ein Aktionsbündnis gegen die Nationalsozialisten, das nicht zustande kam, obwohl immer mehr Menschen innerhalb und außerhalb von SPD und KPD sowie im liberalen Bürgertum hierin die letzte Hoffnung sahen, die NS-Herrschaft zu verhindern. Von zahlreichen am Kongress beteiligten Personen ist die Unterzeichnung eines Appells für den »Aufbau einer einheitlichen Arbeiterfront« und »ein Zusammengehen der SPD und KPD« bei den Wahlen Juni 1932 und erneut bei den Wahlen im März 1933 »am besten in Form gemeinsamer Kandidaten, mindestens jedoch in Form von Listenverbindungen« bekannt.²⁴ Diesen Appell hatten 1932 und/oder 1933 folgende Mitwirkende am Kongress unterzeichnet: Albert Einstein, Kurt Grossmann, Käthe Kollwitz, Robert Kuczynski, Otto Lehmann-Rußbüldt, Heinrich Mann, Paul Oestreich, Carl von Ossietzky, Freiherr von Schönau, Helene Stöcker, Arnold Zweig. Bei anderen Mitwirkenden, auch bei SPD-Politikern der unteren und mittleren Parteihierarchie, ist eine Zustimmung aus ihrer politischen Biographie ersichtlich.

Zur Vorgeschichte des Kongresses. – Nach Kurt Grossmann hatte Georg Bernhard²⁵ »im August 1932 einen Kreis von ›linken Leuten‹ in seine Wohnung in der Bismarckstraße in Charlottenburg eingeladen. Heinrich Mann, Harry Graf Kessler, Carl Misch, Rudolf Olden, Lehmann-Rußbüldt und viele andere, darunter auch ich, waren gekommen. Der Gewaltstreich Papen-Schleicher gegen die Preußenregierung Braun-Severing vom 20. Juli lag uns noch in allen Gliedern. Wir ahnten, es würde eines Tages unmöglich werden, unter den bisherigen, bekannten Organisationsnamen zu operieren. Sobald diese Lage einträte, das war das Fazit des Abends, solle ein Aktionsausschuss unter dem neutralen Namen ›Das Freie Wort‹ die letzte Bastion verteidigen. Man bat mich das Sekretariat dieser politischen Nothilfe zu übernehmen.«²⁶ Zusätzlich berichtet Babette Gross, dass Heinrich Mann und Rudolf Olden den Vorsitz übernahmen.²⁷

Dieser Aktionsausschuss ruhte seither, war möglicherweise vergessen, bis am 4. Februar 1933, dem Tag, an dem eine neuerliche Notverordnung die Presse- und Versammlungsfreiheit substantiell beschnitt, Willi Münzenberg gegen elf Uhr bei Kurt Grossmann im Ligabüro anrief und sich mit ihm unter einem Vorwand für den gleichen Nachmittag verabredete. Sie trafen sich in einem Café am Kurfürstendamm. »Er fragte mich ein wenig provozierend, ob ich mich mit der Schlappe vom Vortag²⁸ abfinden würde. [...] ›Sie sind doch der Exekutivsekretär im Aktionsausschuß ›Das Freie Wort‹. Hier ist Gelegenheit, ihn zu gebrauchen.‹ Mir wurde nun klar, wer hinter der Komitee-Idee bei Georg Bernhard gesteckt hatte.«

Grossmann berichtet weiter: »Ich war damals durchaus für eine Einheitsfront der ganzen Linken als letzte Chance, Deutschlands Sturz in den Abgrund aufzuhalten.« Und so erörterte er noch im Café »mit dem ›roten Hugenberg‹ die Möglichkeit und Form eines Kongresses ›Das Freie Wort‹«, wobei er zur Bedingung machte, »dass die Kommunisten ihn nicht beherrschten, ja nicht einmal in ihm besonders hervortreten dürften«. Nur für die Generalaussprache, die nach den Themenreferaten geplant war, wurde ein Redebeitrag des KPD-Abgeordnete Schneller²⁹ vorgesehen.³⁰

Wenn es Alfred Kantorowicz verwehrt wurde, das Wort zu ergreifen, so richtete sich diese Ausladung nicht gegen ihn als KPD-Mitglied, sondern gegen seinen als Provokation geplanten Beitrag. Er, gegen den bereits ein Haftbefehl vorlag, wollte in seiner »törichten Aufgeregtheit«, wie er mit rückblickender Distanz schreibt, einen »letzten und äußersten Appell zum Widerstand« vortragen.³¹ Sein Auftritt hätte die Kundgebung mit Sicherheit gesprengt, bzw. wäre ein Verbotgrund gewesen. Fragen muss man dennoch, ob der Kongress nicht zu vorsichtig und zu akademisch angelegt war.

Münzenberg jedenfalls hielt sich an die Absprache. Grossmann selbst sah ihn nur noch »ein- bis zweimal«. Da der Kongress u.a. durch Teilnehmerkarten finanziert werden sollte, nahm Münzenberg »uns 100 Karten zu je zehn Mark ab,

so dass von den geplanten neunhundert Teilnehmern einhundert Kommunisten sein würden«. Dass er Unterstützung insbesondere im Umfeld der von ihm gegründeten Internationalen Arbeiterhilfe (IHA), deren Generalsekretär er immer noch war, sowie bei anderen kommunistischen Vereinigungen aktivierte, legt die Liste der beteiligten Organisationen nahe, die neben der IHA auch den »Bund der Freunde der Sowjetunion« und andere prokommunistische Vereinigungen enthielt. Die KPD als Partei aber erscheint nirgends. Vertreten war sie nur durch Dr. Hermann Duncker, Mitbegründer der Partei und Leiter der Berliner Marxistischen Arbeiterschule, und zwar im Präsidium, das mit seinen 36 Mitgliedern nur eine repräsentative Funktion gehabt zu haben scheint. Außerdem waren dem Initiativkomitee einige Personen beigetreten, von denen bekannt ist, dass sie die KPD wählten, wie Robert Kuczynski, aber meines Erachtens kein einziges KPD-Mitglied. Dennoch heißt es im Polizeibericht vom 18. Februar 1933 in der bekannten Kommunistenparanoia: »Das Komitee setzt sich vorwiegend aus Mitgl. der K.P.D., dem auch einige S.P.D. Mitgl., die sich für die Einheitsbestrebungen auf kommunistischer Grundlage einsetzen, [sic!] zusammen.«³²

Während Münzenbergs Aktivierung von Unterstützern und Teilnehmern nur vermutet werden kann, ist nachlesbar, dass der Kongress in keiner anderen Zeitung so viel Aufmerksamkeit erhielt wie in der *Welt am Abend*, die zu seinem Medienkonzern gehörte.³³ Wiederholt wurde die Kundgebung dort als personengebundenen, nicht richtungsgebundenen Vorhaben vorgestellt. So noch einmal am Vorabend der Veranstaltung, am 18. Februar 1933: »Der Kongreß wurde bekanntlich auf die Anregung eines Initiativkomitees einberufen, dem sich zahlreiche Persönlichkeiten von großem Ruf weit über Deutschlands Grenzen hinaus angeschlossen haben.« Es folgen mehrere Namen mit dem Kommentar: »Männer aus allen Lagern des geistigen Lebens, Männer verschiedener politischer Überzeugung, meist Vertreter des liberalen und demokratischen Bürgertums.« Angemerkt sei hier, dass auch dreizehn Frauen dem Initiativkomitee angehörten.

Gleichzeitig hatte Münzenberg in der gleichen Zeitung eine Kontroverse zur Sinnhaftigkeit des Kongresses entfacht. Die abgedruckten Leserzuschriften äußerten sich mehrheitlich kritisch bis ablehnend, dennoch lautet die Schlusspassage des nicht signierten Beitrags am Vorabend des Kongresses: »Wir möchten im Hinblick auf die gegenwärtige Lage trotz allen Einwänden und Bedenken den Entschluss des Initiativkomitees, diesen Kongress abzuhalten, begrüßen; wir geben der Hoffnung Ausdruck, daß die Fragen, die der Kongress erörtern will, eine Antwort finden, und dass auch auf dem Kongress zum Ausdruck kommt, wie notwendig es ist, alle freiheitlich gesinnten Kräfte zusammenzufassen.«

Gegen ähnliche Initiativen Münzenbergs ist vorgebracht worden, er habe Humanisten und Pazifisten, die der KPD nicht angehörten, insbesondere Intellektuelle und Künstler, als »fellow travellers« für die Interessen seiner Partei benutzt.³⁴ Wie immer sein Agieren bei früheren Anlässen einzuschätzen ist, beim

Kongress »Das Freie Wort« kann ich keine Instrumentalisierung erkennen. Der Kongress setzte sich für den Erhalt der »uralten demokratischen Grundrechte«³⁵ ein und damit gerade nicht für eine originär kommunistische Programmatik. Die Zusammenarbeit mit Liberalen und Sozialdemokraten gegen die Faschisten war für Münzenberg weit mehr als ein strategisches Kalkül.

Vorbereitung des Kongresses. – Die Kundgebung bei einer Vorbereitungszeit von nur zwei Wochen auf die Beine gestellt zu haben, ist ein Meisterwerk der Improvisation. Als *Die Welt am Morgen* bereits am 6. Februar den Kongress ankündigte – die Idee dazu war bekanntlich erst vom 4. Februar entwickelt worden –, hatten die Veranstalter weder einen Saal noch Redner, noch Geld.³⁶ Wie schwierig die Organisation war, lässt sich daraus ersehen, dass Ort und Zeit sich mehrmals änderten. Am 6. Februar³⁷ gingen Schreiben an potentielle Einzelunterstützer heraus, in denen noch ohne Ortsangabe der Kongress zweitägig, für den 18. und 19. Februar, angekündigt wird (ebenso in der *Welt am Abend* vom 8. Februar). In einer »Einladung an alle freiheitlichen Organisationen«, vom 6. Februar, wird als wahrscheinlicher Ort die *Philharmonie* genannt. Im Polizeibericht vom 13. Februar³⁸ taucht die *Skala* als Veranstaltungsort auf. Die *Krolloper* zu reservieren scheint erst knapp eine Woche vor der Veranstaltung gelungen zu sein.³⁹

Bei der frühen zweitägigen Konzeption war Thomas Mann für die Eröffnungsansprache am 18. Februar vorgesehen.⁴⁰ Offensichtlich wussten die Veranstalter zu diesem Zeitpunkt noch nicht, dass er bereits vor längerem von dem früheren preußischen Kultusminister Adolf Grimme gebeten worden war, am 19. Februar auf einer Veranstaltung des *Sozialistischen Kulturbundes*, dem Dachverband aller kulturell tätigen Vereinigungen der Arbeiterbewegung, in der Volksbühne zu sprechen. Thomas Mann kam dann weder zur einen noch zur anderen Veranstaltung, unterstützte aber beide: *Das Freie Wort* durch seine Unterschrift unter das Initiativkomitee, die Kundgebung des *Sozialistischen Kulturbundes* durch eine Rede in Form eines Briefes.

Gravierender als diese lösbaren Schwierigkeiten war die Überhastung bei der Aufrufsunterzeichnung durch Albert Einstein, Heinrich Mann und Rudolf Olden. Albert Einstein, der bekanntlich bereits in den USA war, gab offenbar – wie in vielen anderen Fällen – bereitwillig seinen Namen her. Heinrich Mann aber war irritiert, weil er nicht gefragt worden war, und verlangte brieflich von Grossmann, »seinen Namen als Einberufer zu streichen«, was dieser aber unterließ.⁴¹ Ebenso wenig wie Heinrich Mann wird Albert Einstein vor seiner Unterzeichnung den Wortlaut des Aufrufs gekannt haben, schon gar nicht hat er ihn selbst formuliert – wie fälschlicherweise u.a. bei Wikipedia zu lesen ist. Als einziger von den drei Unterzeichnern kommt Rudolf Olden dafür in Frage. Wer außerdem daran mitgewirkt hat, ist offen.

Auf der Grundlage des Aufrufs wurden Prominente dafür gewonnen, dem Initiativkomitee beizutreten, sowie Organisationen, sich am Kongress zu beteiligen und Delegierte zu benennen. Dabei fungierte Rudolf Olden immer als Absender und »Zustelladresse«. Er war es auch, der die Kundgebung bei der Polizei anmeldete und die Außenvertretung übernahm, während die organisatorischen Fäden bei Kurt Grossmann im Sekretariat der Liga für Menschenrechte zusammenliefen.

Die Mitwirkenden. – Mein Bestreben war es, möglichst viele der Beteiligten mitzuteilen – war das gemeinsame Auftreten »über alle Parteigrenzen hinweg« (*Vossische Zeitung*) doch der »heimliche Lehrplan« des Kongresses. Und ich beginne damit, indem ich dem Leser eine Aufstellung der über vierzig Erstunterzeichner zumute. Die Anzahl der Unterstützer war ab dem 4. Februar schnell angewachsen. Bereits am 8. Februar konnte *Die Welt am Abend* die Namen von vierundvierzig Personen veröffentlichen, die dem Initiativkomitee beigetreten waren.⁴² Den Namen füge ich – sofern ihre Personenkenntnis nicht allseits vorausgesetzt werden kann – eine Kurzinformation zur Tätigkeit bei:

Bruno Asch (Stadtkämmerer in Berlin); *Prof. Hans Baluschek* (Maler und Schriftsteller); *Adolf Behne* (Architekt und Universitätsdozent); *Martin Beradt* (Jurist und Schriftsteller); *Gottfried Bermann-Fischer* (Verleger); *Prof. Georg Bernhard* (s.o.); *Prof. Dr. Karl Brandt* (Agrarwissenschaftler); *Max Brauer* (Oberbürgermeister von Altona); *Dr. Alfred Döblin*; *Prof. Dr. Hans von Eckardt* (Staats- und Medienwissenschaftler); *Gertrud Eysoldt* (Schauspielerin und Theaterdirektorin); *Lion Feuchtwanger*; *Samuel Fischer*; *Werner Hegemann* (Stadtplaner und Publizist); *Dr. Wolfgang Heine* (Rechtsanwalt, 1918–1920 preußischer Justiz- und Innenminister); *Richard Huelsenbeck* (Schriftsteller); *Herbert Ihering* (Theaterkritiker); *Prof. Dr. Ignaz Jastrow* (Historiker und Sozialpolitiker); *Prof. Dr. Hermann Kantorowicz* (Rechtswissenschaftler); *Dr. Fritz Karsen* (Schulreformer und Schulleiter in Berlin-Neukölln); *Bernhard Kellermann* (Schriftsteller); *Prof. Dr. Fritz Kern* (Historiker); *Alfred Kerr* (Schriftsteller und Theaterkritiker); *Hermann Kaeser-Kesser* (Schriftsteller und Journalist); *Gustav Kiepenheuer*; *Wilhelm Kroner* (Oberverwaltungsgerichtsrat und Vorsitzender des Republikanischen Richterbundes); *Prof. Dr. Robert Kuczynski* (Ökonom); *Otto Lehmann-Rußbüldt* (führender Vertreter der Friedensbewegung); *Thomas Mann*; *Karl-Heinz Martin* (Theater- und Filmregisseur); *Prof. Dr. Erik Noelling* (Ökonom); *Prof. Paul Oestreich* (Vorsitzender des Bundes Entschiedener Schulreformer); *Alfons Paquet* (Journalist und Schriftsteller); *Prof. Dr. Gustav Radbruch* (Rechtswissenschaftler, 1921–1923 Reichsjustizminister); *Ernst Reuter* (Oberbürgermeister von Magdeburg, 1932/33 Mitglied des Reichstags); *Ernst Rowohlt*; *Heinrich Heinz Simon* (Frankfurter Zeitung); *Prof. Dr. Hugo Sinzheimer* (Arbeitsrechtler und Rechtssoziologe); *Prof. Dr. Julius Schaxel* (Biologe); *Dr. Helene Stöcker* (Frauenrechtlerin); *Dr. Martin Wagner* (Stadtplaner und Stadtbaurat von Berlin); *Justizrat Dr. Johannes Werthauer* (Rechtsanwalt); *Emil Wutzky* (Gewerkschaftler und Stadtrat von Berlin); *Arnold Zweig*.

Zunächst springt die Vielzahl der Personen, die heute noch einen hohen Bekanntheitsgrad und hohes Ansehen haben, ins Auge, wie Alfred Döblin, Samuel Fischer, Werner Hegemann, Fritz Karsen, Alfred Kerr, Gustav Kiepenheuer, Thomas Mann, Gustav Radbruch, Ernst Reuter, Ernst Rowohlt, Helene Stöcker, Arnold Zweig.

Bei näherem Hinsehen zeigt sich dann, dass von den vierundvierzig Erstunterzeichnern zweiundzwanzig, also genau die Hälfte, Kulturschaffende oder Kulturvermittler waren: Schriftsteller, Journalisten, Verleger, Theaterleute, Architekten, Stadtplaner. Es war dies ein relevanter Teil der geistige Elite der Weimarer Republik.

Bis zum Kongressbeginn kamen zu dieser Gruppe weitere prominente Personen hinzu: u.a. Professor Martin Buber, Axel Eggebrecht, Professor Walter Gropius, Walter Hasenclever, Professor Dr. Theodor Lessing, Professor Dr. Max Mosse, Carl von Ossietzky.

Gewiss muss es auch Absagen gegeben haben, aber keine ist meines Wissens überliefert, außer einem Brief von C. Z. Klötzel, den er in der *Jüdischen Rundschau* veröffentlichte.⁴³ C. Z. Klötzel war Journalist, Kinderbuchautor und Reiseschriftsteller. Von Olden war er brieflich angefragt worden, »an diesem Kongress teilzunehmen und auf ihm zu sprechen«. Die Gründe für seine Absage, in der er zunächst betont, wie sehr er mit den Zielen des Kongresses übereinstimmt, konzentriert er in dem Satz: »Ich lehne ab, weil ich Jude bin.« Und fährt fort: »Das mag Ihnen absurd erscheinen angesichts der Tatsache, dass die Liste derer, die sich bisher zur Verfügung des geplanten Kongresses gestellt haben, eine Mehrzahl von jüdischen Namen enthält«. In einer ausführlichen Begründung, die für mich zunächst schwer verständlich war, stellt er einen Bezug her zwischen dem Kongress und der gegenwärtigen feindseligen Debatte zur Rolle der deutschen Juden in der Politik und im Kulturleben. »Die im Besitz der Macht befindlichen Kräfte [...] betrachten die Demokratie in erster Linie als eine ›jüdische Erfindung‹ zum Zweck der ›Verjudung‹ des deutschen Volkes. Auch die Losung des ›freien Wortes‹ sehen sie nur als einen Deckmantel für angeblich jüdische Machtpläne an.« Deshalb ist er der Überzeugung, »dass sich die deutschen Juden an dieser Debatte nicht beteiligen sollten, weil es unter ihrer Würde und völlig nutzlos wäre«.

Ich komme zurück zu den Erstunterzeichnern: Bemerkenswert ist neben der Dominanz von kulturell tätigen Persönlichkeiten die hohe Repräsentanz von Juristen. Unter den Erstunterzeichnern sind neun Rechtswissenschaftler und Rechtsanwälte, während andere akademische Berufsgruppen nur einmal, bestenfalls zweimal vertreten sind – durch die beiden Historiker Ignaz Jastrow und Fritz Kern; durch die beiden Pädagogen Fritz Karsen und Paul Oestreich, und durch die beiden Ökonomen Robert Kuczynski und Erik Noelting. Vollständig fehlen die traditionsreichen Universitätsdisziplinen Theologie, Philosophie,

Mathematik, Altphilologie und andere Sprachwissenschaften. Aber auch die Naturwissenschaftler machten sich mit lediglich einem Biologen (Julius Schaxel) und einem Agrarwissenschaftler (Karl Brandt) rar.

Von den aufgeführten Hochschuldozenten waren fast alle nicht nur innerhalb der Universitäten bzw. Kunsthochschulen tätig, sondern ebenso im gesellschaftspolitischen Raum außerhalb. Das gilt nicht nur für die Juristen Hermann Kantorowicz, Gustav Radbruch und Hugo Sinzheimer sowie für die beiden Ökonomen, sondern auch für den Maler Hans Baluschek, den Architekten Adolf Behne, den Staats- und Medienwissenschaftler Hans von Eckardt, und nicht zuletzt für die beiden Historiker. Diese Dozenten verließen nicht erst Anfang 1933 den Elfenbeinturm, die Verbindung von Theorie und Praxis gehörte vielmehr zu ihrer professionellen Identität.

Darüber hinaus fällt auf, dass aktive Politiker mit hochrangigen Parteifunktionen bei den Erstunterzeichnern fehlen. Die einzige Ausnahme ist Ernst Reuter, der 1932/33 nicht nur Oberbürgermeister, sondern auch Mitglied des Reichstags war. Die aktive politische Zeit von Wolfgang Heine und Gustav Radbruch lag dagegen am Anfang der Weimarer Republik. Auf der Liste finden sich aber angesehene Kommunalpolitiker- und Verwaltungsfachleute überwiegend aus Berlin: Bruno Asch, Max Brauer, Martin Wagner und Emil Wutzki. Später kamen dann zu dieser Gruppe hinzu: Stadtrat H. Beck und Bürgermeister Dr. Carl Herz.⁴⁴

Alle hier Genannten gehörten der SPD an. Unter den Erstunterzeichnern ist kein Politiker und keine Politikerin der liberalen Parteien, obwohl von einigen bekannt ist, dass sie früher der DDP angehörten und dort auch Funktionen hatten. Zu berücksichtigen ist bei diesem Befund der Niedergang des politischen Liberalismus bis hin zur parlamentarischen Bedeutungslosigkeit ihres ehemals linksliberalen Flügels.

Bis zum Kongress am 19. Februar konnten dann weitere Politiker und Politikerinnen gewonnen werden, wozu die Liste der Erstunterzeichner mit ihren glanzvollen Namen wesentlich beigetragen haben mag. Folgende SPD-Reichstagsabgeordnete kamen hinzu: Toni Pfülf, Adele Schreiber-Krieger, Toni Sender, Friedrich Stampfer sowie Kurt Heinig und Hugo Saupe.

Zur angestrebten Überparteilichkeit trugen aber auch einige Frauen und Männer bei, deren politische Verankerung im liberalen Parteinspektrum allseits bekannt war: Siegfried von Kardorff, Reichstagsabgeordneter der DVP bis 1932; Katharina von Kardorff, Reichstagsabgeordnete der DVP bis 1924; Dr. Elisabeth Lüders, Reichstagsabgeordnete der DVP bis 1930 sowie der Zentrumspolitiker Carl Spiecker.

Dennoch scheinen in die Regie des Kongresses kaum Personen außerhalb des ursprünglichen Initiativkreises im Umfeld der Liga für Menschenrechte einbezogen gewesen zu sein. Grossmann erwähnt einen »engeren Kongreßausschuß«,

der sich am Vorabend traf, bei dem außer dem neu hinzugekommenen Carl Spiecker als Anwesende genannt werden: »Harry Graf Kessler, Georg Bernhard, Rudolf Olden, Polizeipräsident a. D. Hans Lange [der die Versammlung am nächsten Tag leitet] und einige andere.«⁴⁵ Und bei einer Nachbesprechung am 20. Februar 1933 im Büro Falkenbergs ist kein aktiver Politiker dabei. Es trafen sich: »Ossietzky, Hellmut von Gerlach, Professor Friedrich Hertz [?], Otto Lehmann-Rußbüldt, Ministerialrat Albert Falkenberg, Vorsitzender des Allgemeinen freigewerkschaftlichen Beamtenbundes, Fritz Küster von der Friedensgesellschaft, Polizeioberst a.D. Lange« und Kurt Grossmann.⁴⁶

Dennoch ist die Einbindung mehrerer Parteien, und sei es nominell, eindeutig aus dem Dokument »Beteiligte Organisationen«, das ebenfalls beim Kongress auslag, zu ersehen. Insgesamt stehen über 60 kulturelle und gesellschaftspolitische Vereinigungen auf der Liste. Eingetragen haben sich auch: die »Sozialdemokratische Partei Deutschlands«, die »Sozialistische Arbeiterpartei Deutschlands«, die »Deutsche Staatspartei (Reichsgeschäftsstelle)« und die »Radikaldemokratische Partei«.

Mindestens so bedeutsam aber war, dass die Veranstalter verschiedene berufsständische Vereinigungen, die für eine demokratische Entwicklung der Gesellschaft eintraten und sich gegen Antisemitismus und Nationalismus engagierten, für den Kongress gewinnen konnten. Mehrere waren durch ihre Vorsitzenden im Initiativkomitee vertreten, so der *Republikanische Richterbund* durch Wilhelm Kroner, der *Bund der Entschiedenen Schulreformer* durch Paul Oestreich, der *Allgemeine freigewerkschaftliche Beamtenbund* durch Albert Falkenberg und die Friedensbewegung durch ihre Wortführer Ludwig Quidde, Helmut von Gerlach, Otto Lehmann-Rußbüldt und Helene Stöcker.

Nachdem bereits zahlreiche Personen namentlich genannt wurden, sei die Gesamtzahl der Mitwirkenden, deren Namen überliefert ist, mitgeteilt. Bei meiner Zählung komme ich auf 152 Männer und Frauen. Das Dokument *Kongress 1933: Das Freie Wort. Das Initiativkomitee* enthält die Namen von 132 Personen (124 Männer und 13 Frauen). Das Dokument *Präsidium des Kongresses »Das Freie Wort«* enthält 36 Namen, von denen die meisten allerdings bereits im Initiativkomitee erscheinen; neu aufgeführt sind hier lediglich: Dr. Hermann Duncker, Reichsgerichtsrat Hermann Großmann, Dr. Kurt Kersten [Leiter des Feuilletons der *Welt am Abend*], Harry Graf Kessler und Prof. Käthe Kollwitz.⁴⁷ Hinzu kommen einige Namen, die nur im Polizeibericht als Teilnehmer erwähnt werden: »Scheidemann, Redakteur Kiesling, das gesamte I.A.H.-Büro [Internationale Arbeiterhilfe], Rechtsanwalt Lichtenstein aus Hindenburg [..], Ministerialrätin Klausner, Stefan Großmann [Schriftsteller und Journalist], Dr. [Ludwig] Quidde von der Liga für Menschenrechte und andere«. Weitere Namen tauchen im Kongressprogramm auf oder in Publikationen von Zeitzeugen auf, so Dr. Robert Kempner bei Kurt Grossmann.⁴⁸

Während von mir vor allem Informationen zur beruflichen und parteipolitischen Zugehörigkeit der Mitwirkenden zusammengetragen wurden, konzentriert sich Briegleb darauf, in die »Gruppenbeziehungen« der beteiligten Personen, »etwas Licht zu bringen«. Sein Ergebnis: »Die Mehrzahl der Namen verweist auf den Umkreis der Deutschen Liga für Menschenrechte [...] sie waren Pazifisten aller Couleur [...] im Zugehörigkeitsjargon: zwischen linksbürgerlich – überparteilich – freisinnig.« Gegen die Behauptung, die Deutsche Liga für Menschenrechte sei kommunistisch »unterwandert« gewesen, argumentiert er kenntnisreich. Als zweite Gruppierung im »linken Pluralismus« des Initiativkomitees macht Briegleb die Sympathisanten (und auch Mitglieder) der Internationalen Arbeiterhilfe (IAH) aus, wobei er zahlreiche Doppelmitgliedschaften hervorhebt, so von Albert Einstein und Heinrich Mann. Eine dritte Gruppierung ordnet er der »Demokratischen Mitte« zu; eine vierte der SPD mit dem Zusatz: »Die deutliche Vertretung der SPD [...] mit ihren Kommunalpolitikern und Abgeordneten ist ein »inoffiziell« starkes Volksfrontsignal.«⁴⁹

Zusammenfassend möchte ich festhalten: Die Männer und Frauen, die den Kongress *Das Freie Wort* öffentlich unterstützen, hatten über Jahre, zum Teil über Jahrzehnte für eine humane und soziale Gesellschaft durch Wort und Tat gestritten. Sie waren keineswegs verschlafene Bürger, die Anfang 1933 in letzter Minute aufwachten.

Sie waren in der Liga für Menschenrechte aktiv gewesen, in der Deutschen Friedensgesellschaft, im Bund entschiedener Schulreformer, in der Deutschen Gesellschaft für ethische Kultur, in Freidenker-Vereinigungen, im Schutzbund deutscher Schriftsteller, in der Internationalen Arbeiterhilfe und in vielen anderen Vereinigungen, oft gleichzeitig mit ihrer Arbeit in einer Parteien der demokratischen Mitte bis hin zur KPD. Von daher verbietet sich ihre Bezeichnung als »bürgerliche Honoratioren«, so fern sie herablassend gemeint ist. Sie waren gut vernetzt auch in die Parteien hinein, sonst hätte der Kongress nicht in nur vierzehn Tagen geplant und ausgerichtet werden können.

Aber warum brauchte die linksliberale, radikal-demokratische Minderheit im damaligen Deutschland Ideengeber wie Willi Münzenberg, um gemeinsam mit Sozialdemokraten und Kommunisten in der Öffentlichkeit gegen die Zerstörung der Presse-, Versammlungs- und Redefreiheit aufzutreten? Warum hatten sie nicht längst einflussreich und beharrlich gemeinsam eine Gegenöffentlichkeit organisiert? Der Kongress wirft die Frage erneut auf, gerade weil er einen Schritt in diese Richtung tat.

Das Kongressprogramm. – Anhand der vorliegenden Quellen folgt ein Überblick über den geplanten – nachfolgend kursiv gesetzt – und realen Ablauf des Kongresses.⁵⁰ Auf die Inhalte der Reden gehe ich anschließend ein.

Einlass ab 10 Uhr: Einlasskontrollen fanden nicht statt, »vielmehr hatte jeder-

mann Zutritt zum Saale« – wie im Bericht des anwesenden Kriminalkommissars steht –, obwohl die Versammlung, um leichter genehmigt zu werden, als nicht öffentliche angemeldet worden war: »Zu dem Kongress haben nur Vertreter von geladenen Organisationen und geladene Einzelpersonlichkeiten Zutritt.« (aus der Anmeldung R. Oldens vom 13. Februar 1933)

Begrüßung durch Polizeioberst a. D. Hans Lange an Stelle der im Programm vorgesehenen *Eröffnungsansprache* »der nicht erschienenen Katharina v. Kardorff«. (*Frankfurter Zeitung* vom 20.02.1933) Lange war der Versammlungsleiter und gehörte zur engeren Vorbereitungsgruppe.⁵¹

Abstimmung über das Manifest des Kongresses: Dieser Tagesordnungspunkt stand im Programm weit hinten. Die vorbereitete Resolution war nach vorne gezogen worden, im Fall der Kongress ein vorzeitiges Ende finden würde. Sie lautet:

»Protest der 1500 Delegierten des Kongresses »Das Freie Wort:

Das Recht der freien Meinungsäußerung in Wort und Schrift ist in der Weimarer Verfassung festgestellt. Durch die Notverordnung vom 4. Februar 1933 und die Art ihrer Anwendung ist sein letzter Rest beseitigt. Schon ist die Freiheit in Wissenschaft und Kunst, die Unabhängigkeit der Akademien und Kunsthochschulen angetastet. Der Rundfunk ist zum Werkzeug einseitiger Parteipolitik geworden.

Ohne die Freiheit geistigen Kampfes erlischt die politische Kraft unseres Volkes innen und aussen.

Der Kongress fordert *f r e i e s W o r t i m f r e i e n L a n d !*«

Die Pressefreiheit - Referat gehalten von Prof. Dr. Evert[h]

Verlesen von Grußtelegrammen durch Kurt Grossmann: »Aus allen Richtungen, von Deutschen des In- und Auslandes waren Begrüßungstelegramme gekommen«. (*Ethische Kultur*). Konkreter wird die *Welt am Abend*: »So hatte Albert Einstein eine Erklärung übermittelt [...], zahlreiche Logen solidarisierten sich [...] besondere Beachtung verdient eine längere Erklärung des Reichsgerichtsrats Großmann.« Unter den Grußadressen aus dem Ausland wurde »ein von 60 Politikern, Schriftstellern und Journalisten Argentiniens unterzeichnetes Telegramm herzlichst begrüßt«. (*Die Welt am Montag*)

Information über die Unterbindung der Versammlung des Sozialistischen Kulturbundes: Außerhalb der Tagesordnung wird dem früheren preußischen Kultusminister Adolf Grimme das Wort erteilt. Er berichtet, wie verschiedentlich überliefert, dass die genannte Versammlung in der Volksbühne, »die zur gleichen Zeit stattfinden sollte, zwar nicht verboten, aber durch polizeiliche Sperrung der Zugangsstraßen zu gunsten eines nationalsozialistischen Promenadenkonzerts (!) unmöglich gemacht worden sei.« (*Ethische Kultur*)⁵²

Die Versammlungsfreiheit - Referat gehalten von Oberpräsident a.D. Dr. Carl Falck.

Verlesung einer Rede von Thomas Mann durch Adolf Grimme außerhalb der Tagesordnung.

Die Lehr- und Redefreiheit – Referat gehalten von Prof. Ferd. Tönnies.

Die Freiheit der Kunst – Referat gehalten von Dr. Wolfgang Heine.

Auflösung des Kongresses durch die Polizei während der Rede Heines.

Zur Generalaussprache haben sich gemeldet: [entfiel]. Auf dem Programm standen u.a. der Historiker *Prof. Dr. Martin Hobohm*; ein früherer Herausgeber der *Ethischen Kultur*, *Liz. Dr. Hans Hartmann*, der Chefredakteur des *Vorwärts* und SPD-Reichstagsabgeordnete *Friedrich Stampfer* und immerhin vier Frauen: *Frieda Perlen* von der Internationalen Frauenliga für Frieden und Freiheit; die SPD-Reichstagsabgeordnete *Toni Pfülf*, *Lis Rietz* [?] und die Oberschulrätin *Dr. Hildegard Wegscheider*.

Schlussansprache: Redner Professor Georg Bernhard [entfiel].

Die Reden. – Da die *Ethische Kultur* am ausführlichsten und genauesten referiert, was auf dem Kongress gesprochen wurde, gehe ich von ihrem Bericht aus. Dessen Autorin, Dr. Dora Lux, war bis vor kurzem eine völlig unbekannte Frau. Dabei publizierte sie, obwohl sie als Jüdin seit April 1933 Berufsverbot hatte, in den Anfangsjahren der NS-Herrschaft an die 30 regimekritische Artikel in der genannten Zeitschrift.

Der Bericht von Dora Lux ist alles andere als euphorisch. Zwar benennt sie die Zielsetzung des Kongresses mit klaren Worten – es sollte »gegen die Fesselung der oppositionellen Presse und des Versammlungsrechts durch die augenblicklichen Machthaber Stellung genommen werden« – beschönigt aber nicht, dass die Reden zur Pressefreiheit von Prof. Erich Everth,⁵³ zur Versammlungsfreiheit von Dr. Carl Falck⁵⁴ sowie zur Lehr- und Redefreiheit von Prof. Ferdinand Tönnies⁵⁵ wenig zündend waren. Bezogen auf deren »Referate«, so die Ankündigung im Programm, schreibt sie: »Die Redner äußerten sich in durchweg sehr gemäßigter Form, mehr historisch und akademisch als demagogisch zu ihrem Thema«.

Von den drei genannten Reden erhielt der Beitrag von Everth in den Medien am meisten Aufmerksamkeit. Und das mit gutem Grund. Was heute möglicherweise allzu moderat erscheint, war damals brisant. Eric Koenen, der an einer Biographie über Everth arbeitet, sieht einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen seiner Rede und dem Verlust seiner Stelle an der Universität Leipzig einige Wochen später: »Anlass war seine Teilnahme am Berliner Kongress »Das freie Wort« und ein Vortrag, in dem er öffentlich für die Wahrung der Pressefreiheit eintrat.« In der Folge wurde er April 1933 beurlaubt und »mit Ermittlungen wegen »politischer Unzuverlässigkeit« überzogen«, später zwangsemeritiert.⁵⁶

Das Manuskript der Rede ist nicht erhalten. Deshalb möchte ich sie anhand der Zusammenfassung von Dora Lux – ergänzt und bestätigt durch die Zeitungsberichte – so weit wie möglich rekonstruieren. Hilfreich dabei sind anschauliche

und prägnante Formulierungen der Autorin, von denen anzunehmen ist, dass sie der Wortwahl und dem Duktus von Everth nahe kommen. Dora Lux referiert:

»Pressfreiheit bedeutet nicht Verantwortungslosigkeit oder Straffreiheit: aber alle Ausnahmebestimmungen und Maßregelungen durch politische und polizeiliche Stellen müssen abgelehnt werden, denn sie bringen Rechtsunsicherheit durch vage Formulierungen und Auslegungen wie in der vormärzlichen Zeit. Sie bringen unbeschränkte Freiheit für die regierungsfreundliche, Knebelung für die gegnerische Presse. »Das Staatsschiff fährt mit Schlagseite.« Die Leser werden geschädigt, ein wichtiger Bestandteil ihres Lebens wird ihnen entzogen. Ebenso geht es den Wählern. So ist die Pressfreiheit eine eminent nationale Angelegenheit. Selbst Treitschke hat einmal gesagt: die Ungezogenheiten der freien Presse seien erträglicher als die Verbitterung derer, denen man den Mund verbietet. Auch Cromwell hatte zuerst vor den Papierkugeln der Presse keine Furcht. Er knebelte die Presse erst zuletzt, als er souverän wie ein Caesar auftrat und daher persönlich empfindlich wurde. Da schrieb der Venetianische Gesandte an seine Regierung: »Er spricht und lügt allein.« Alle Versuche späterer Zeit, die Presse zu fesseln (Napoleon, Bismarck) sind entweder zurückgenommen worden oder haben ihr Ziel doch nicht erreicht: Nicht die Presse ruft die Ausbrüche der Volksleidenschaft hervor, im Gegenteil, Unausgesprochenes reagiert sich bei Presseverboten nicht ab. Darum »caveant consules ...«⁵⁷

Unter Hinzuziehung der vorliegenden Presseberichte lässt sich festhalten: Die Rede war in mindestens drei Teile untergliedert. Als einleitende Kernaussage ist mehrmals leicht modifiziert überliefert: »Er stellte fest, dass die Presse keine Ausnahmesituation verlange, aber auch nicht unter ein Ausnahmegesetz gestellt werden durfte.« (*Berliner Tageblatt*). In Verbindung damit sprach er von der Gefährdung der Rechtssicherheit durch den »dehnbaren Wortlaut der behördlichen Bestimmungen« (*Frankfurter Zeitung*). In diesem Teil der Rede muss Everth die politische Stoßrichtung der neuen Notverordnung eindeutig benannt und kritisiert haben. In der *Welt am Abend* steht: »Er versuchte ein umfassendes Bild der Bedeutung und der Entwicklung der Pressfreiheit zu geben und kam dann auf die Presseverbote dieser Zeit zu sprechen, die sich gegen oppositionelle Parteien richteten.« Die gleiche Zeitung bringt die Analogie zur »vormärzlichen Zeit« genauer als die *Ethische Kultur*: »Verschiedene Bestimmungen der letzten Pressenotverordnung seien fast wörtlich den vormärzlichen Presseordnungen entnommen.« Ein Fazit bringt allerdings nur wieder Dora Lux in der Schärfe, wie es vermutlich vom Redner formuliert wurde: »alle Ausnahmebestimmungen und Maßregelungen durch politische und polizeiliche Stellen müssen abgelehnt werden, denn sie bringen unbeschränkte Freiheit für die regierungsfreundliche, Knebelung der gegnerischen Presse«.

Im zweiten Teil wurde die Wichtigkeit einer oppositionellen Presse für die Leser und die Wähler thematisiert. Hierzu recht ausführlich *Die Welt am Abend*:

»Das Verbot einer Zeitung richte sich vor allem auch gegen die Leser. Es solle ihnen unmöglich gemacht werden, ihre Meinung in einer ihnen weltanschaulich nahestehenden Zeitung bestätigt zu finden. Die Presse sei ein Teil des geistigen Lebens des Lesers, und im Falle eines Verbotes werde ihnen dafür kein Ersatz gegeben.«

In einem dritten Teil erläutert Everth anhand von Beispielen, dass und warum sich Presseverbote in der Vergangenheit als unwirksam, wenn nicht gar als schädlich für den Staat erwiesen haben. Das Argumentationsmuster wird durch mehrere Zeitungen belegt. »Presseverbote hätten fast immer das Gegenteil dessen erreicht, was sie bezwecken sollten« – so heißt es kurz und prägnant in der *Welt am Abend*. Die von Dora Lux wiedergegebenen Beispiele werden in der gleichen Zeitung ergänzt: »Evertlhl führt sehr anschaulich aus, dass z.B. unter Bismarck gerade die von der damals herrschenden Regierung unterdrückten Parteien und Zeitungen einen Aufschwung erfuhren. Auch Brüning, so erklärte Professor Evertlhl, habe durch seine Pressenotverordnung das Gegenteil seiner Absichten erreicht.«

Rückblickend wissen wir, dass mit dieser Selbststeuerungsthese die Gleichschaltung des öffentlichen Lebens und der Terror der NS-Diktatur nicht angemessen antizipiert wurden. Die Hoffnung, der NS-Staat werde sich durch seine dysfunktionale Politik selbst zu Grunde richten, erwies sich als falsch. Dennoch war die Rede von Erich Everth in der damaligen Situation, in der alle seine Fachkollegen schwiegen, bedeutsam.

Das gleiche Argumentationsmuster, bezogen auf die Versammlungsfreiheit, scheint Carl Falck verwendet zu haben. Er erinnert daran, »daß erst auf der Grundlage des in der Weimarer Verfassung niedergelegten und jetzt bedrohten Vereins- und Versammlungsrechts die Abstimmungskämpfe im Norden und Osten Deutschlands durchgeführt werden konnten.« (*Die Welt am Montag*, ähnlich in der *Vossischen Zeitung*) Ein weiteres Beispiel findet sich im *Berliner Tageblatt*: »Ohne die großen Organisationen der Beamten, Angestellten und Arbeiter hätte der Abwehrkampf im Ruhrgebiet nicht so entschieden geführt werden können.« Da die Rede Falcks ansonsten in den Medien nicht aufgegriffen wurde, und auch von Dora Lux nur gestreift wird, gehe ich nicht näher auf sie ein.⁵⁸

Die verhaltene Kritik von Dora Lux an den drei Reden als zu akademisch und zu historisch dürfte am stärksten auf die Rede von Tönnies zugetroffen haben. In Ermanglung von Presseresonanz sei auf den Polizeibericht verwiesen. Wenn wir diesem glauben wollen, so sprach Tönnies fast eine Stunde, währenddessen viele Zuhörer rausgingen, die Unruhe im Saal immer größer wurde und kaum noch jemand ein Wort verstand. Das Manuskript der Rede von Tönnies ist überliefert.⁵⁹ Tönnies holt in seiner Rede weit aus. Beginnend mit Spinoza und Hobbes analysiert er die Spannung zwischen der Freiheit, zu philosophie-

ren, und dem Recht des Staates, Meinungen und Lehren zu verbieten. Beide Gelehrten »leugnen nicht, dass der Staat das Recht habe, in die Redefreiheit einzugreifen, aber sie warnen eindringlich jede Staatsregierung davor, von diesem Recht Gebrauch zu machen, und zwar um des Staates selber willen, weil er sich selber am meisten schade durch Intoleranz irgendwelcher Art.«⁶⁰ Der Redner verfolgt verschiedene Argumentationsstränge und Entwicklungslinien bis hin zur Weimarer Republik, um die Unantastbarkeit der Redefreiheit und Lehrfreiheit zu begründen. Viel Raum in seinem Referat erhält die Verankerung der Wissenschafts- und Meinungsfreiheit in der Verfassung für Preußen von 1850 und ihre faktische Aufhebung im Zuge der preußischen Reaktion.

Die Rede bleibt historisch-theoretisch. Ihren Abschluss leitet er ein mit: »Getrösten wir uns der Tatsache, dass Redefreiheit und Lehrfreiheit, ob ihnen gleich Gefahren und Missbräuche anhängen, theoretisch schlechthin unanfechtbar dastehen.« In vorsichtigen Formulierungen hält er daran fest, dass die Wahrheit sich durchsetzen werde, und endet mit der Überzeugung, »dass zu diesem Siege nur die freie Rede und die freie Lehre *in einem Staate* helfen kann, der prinzipiell keine andere *Partei* nehmen darf als die Partei der Freiheit, der Wahrheit und des gesunden Fortschritts der Kultur.«⁶¹

Zur Politik der Nationalsozialisten steht im überlieferten Manuskript kein Wort, auch nicht zur gewaltsamen Einschüchterung von jüdischen und linken Gelehrten an den Hochschulen, die bereits eingesetzt hatte. Dabei hatte Tönnies 1932 mehrmals direkt und öffentlich vor den Nationalsozialisten gewarnt und noch in seiner Zusage als Redner auf dem Kongress die »Bewegung« und vor allem Hitler abfällig kritisiert.⁶²

Möglicherweise ist Tönnies am Schluss seiner Ausführungen von seinem Manuskript abgewichen, denn im *Berliner Tageblatt* steht: »Seine Ansprache mündete in einen begeistert aufgenommenen Appell für die Freiheit und Wahrheit in Rede und Schrift«. Diese Stelle könnte aber auch als Freundlichkeit an den hochbetagten Gelehrten interpretiert werden, wenn in der *Welt am Montag* – alles andere weglassend – ebenfalls stünde: »Nach Falck bestieg der greise 85jährige Professor Tönnies aus Kiel die Rednertribüne, um einen begeistert aufgenommenen Appell für die Freiheit und Wahrheit in Lehre und Meinung an den Kongreß zu richten.«

Wie bei Dora Lux weiter nachzulesen, kennzeichnete Langatmigkeit aber nur einen Teil der Veranstaltung. Durch eine Intervention von außen entstand eine ganz andere, eine lebhaftere Stimmung, und auch der Abschluss des Kongresses war alles andere als akademisch.

Das Freie Wort profitierte davon, dass die schon mehrmals erwähnte, zeitlich parallel angesetzte Versammlung des Sozialistischen Kulturbundes nicht stattfinden konnte: »Für den Kongreß ergab sich daraus ein Gewinn: Die etwas ermüdende Folge der teilweise recht theoretischen Kongressreden wurde durch

den umso temperamentvolleren Bericht des bisherigen preußischen Kultusministers Grimme unterbrochen, an die sich die improvisierte Verlesung der Rede von Thomas Mann, die eigentlich in der Volksbühne gehalten werden sollte, unter begeisterter Zustimmung der Versammlung anschloss.« (Dora Lux)

Diese unerwarteten Programmebelebungen kommentiert Kurt Grossmann: »wir feierten den kleinen Triumph, der Polizei ein Schnippchen zu schlagen und zugleich ein Stückchen Einheitsfront zu verwirklichen.«⁶³

Die Rede Thomas Manns wurde später bekannt unter dem Titel »Bekanntnis zum Sozialismus«.⁶⁴ Mit einigen Kürzungen wurde sie am 20. Februar 1933 in der *Vossischen Zeitung*, im *Berliner Tageblatt* und in der *Welt am Montag* veröffentlicht. Eine teils referierende, teils wörtliche Wiedergabe enthält auch die Zeitschrift *Das Freie Wort* von Siegfried Heilmann.⁶⁵ Dora Lux räumt der Rede in einer Zusammenfassung, in der sie vorrangig die brisanten Passagen referiert, ein Viertel ihres Kongressberichts ein.

Der zweite Höhepunkt des Kongresses war die Rede von Wolfgang Heine über die Freiheit der Kunst, die sich ebenfalls im Kern rekonstruieren lässt: Harry Graf Kessler berichtet: Heine »legte gleich mit den schärfsten Ausdrücken los, mit beißendem Spott und ätzender Ironie.« Worauf er zu Georg Bernhard sagte, »jetzt werde die Versammlung aufgelöst werden.«⁶⁶ Was dann auch passierte. Aber eben nicht gleich. Heine konnte noch etwa 20 Minuten sprechen. Er wandte sich zunächst »gegen die Uniformierung des Geistes« (*Vossische Zeitung*). Oder in der längeren Fassung von Dora Lux: »Feindschaft ist gesetzt zwischen Gewalt und Kunst. Wer das Individuum nicht anerkennt, kann kein Verständnis haben für das allerpersönlichste Schaffen der Kunst. Uralte ist der Haß der Philister gegen die Kunst, ihnen ist die Unterdrückung aller Andersdenkenden Pflicht (Goethe). Wohl muss Kunst Frucht einer großen Gesinnung sein, aber der e i g e n e n. Gewaltsam Kunst schaffen zu wollen, die einer bestimmten Richtung dient, widerspricht ihrem Wesen.«

Anschließend ironisierte der Redner die Kulturpolitik des wilhelminischen Zeitalters und kritisierte die aktuelle Kulturpolitik. Im Polizeibericht wird der Übergang zur Gegenwart wie folgt wiedergegeben: »Das aber, was sich die jetzigen Machthaber erlaubten, übersteige alles bisher Dagewesene.« Hierzu eine Präzisierung aus der *Ethischen Kultur*: Als Heine »im Zusammenhang damit und anschließend an seine Erinnerungen aus der Zeit der Lex Heinze die gegenwärtige Kunstpolitik der Nationalsozialisten, die Vertreibung von Heinrich Mann und Käthe Kollwitz aus der Akademie!⁶⁷ und verwandte Vorfälle der letzten Zeit kritisch und satirisch beleuchtet, wird die Versammlung durch die anwesende Polizei aufgelöst!« Einer der »Vorfälle«, auf die Heine einging, ereignete sich an der Staatlichen Kunstschule in Berlin-Schöneberg.⁶⁸ (u.a. *Frankfurter Zeitung*) Im Zusammenhang damit sagte Heine laut Polizeibericht »wörtlich: »Es gibt kein Recht gegen amtlich empfohlene Brutalitäten«. Diese Wendung ist mehrmals

überliefert. Sie meint, dass das Recht gegen amtlich empfohlene Brutalität machtlos ist.

Laut Polizeimeldung wurde die Versammlung aufgelöst »wegen Beschimpfung des preußischen Kultusministers Rust und Verächtlichmachung der christlichen Religion durch den Redner Wolfgang Heine.«⁶⁹ Die Telegraphen-Union gab folgende Gründe an: »Als der Redner von »Brutalität« sprach, die amtlich angepriesen werde, und dann die Redewendung von »einem vor Jahrhunderten in einem jüdischen Grab gefundenen Hakenkreuz« gebrauchte, erklärte der überwachende Kriminalkommissar die Versammlung für aufgelöst.« (*Die Welt am Montag*, gleichlautend *Die Welt am Abend*).

Die ironische Passage zur christlichen Religion und zum Hakenkreuz, das in einem Grab gefunden wurde, wurde offenbar nicht von allen verstanden. Im Bericht der beiden anwesenden Polizisten⁷⁰ lag das Hakenkreuz »in einem Christengrab«, und auch die Medien geben die Äußerungen Heines z.T. sinnentstellt wieder.

Am klarsten ist vermutlich die Passage durch Harry Graf Kessler überliefert: »Als Heine davon sprach, daß die neuerliche Bekehrung der Nazis zum Christentum vielleicht darauf zurückzuführen sei, dass in Palästina in einem zweitausend Jahre alten Grab kürzlich ein Hakenkreuz gefunden worden sei, trat der Polizeioffizier an Lange heran und erklärte die Versammlung als aufgelöst.«

Unter großem Lärm, Protestrufen, dem Gesang der *Internationale* und *Brüder zur Freiheit* leerte sich der Saal. Die abschließenden Worte von Harry Graf Kessler sind bekannt. Ich zitiere sie trotzdem: »In der Situation lag ein starkes, mitreißendes Pathos. Viele hatten sicher ebenso wie ich das Gefühl, dass dieses für lange Zeit das letzte Mal sei, wo Intellektuelle in Berlin öffentlich für die Freiheit eintreten könnten.«⁷¹

Anmerkungen

- 1 Die Angaben über die Teilnehmer gehen auseinander. Die genannte Anzahl stammt von den Veranstaltern.
- 2 Verordnung des Reichspräsidenten zum Schutz von Volk und Staat vom 28. Februar 1933, auch genannt »Reichstagsbrandverordnung«.
- 3 Verordnung des Reichspräsidenten zum Schutze des Deutschen Volkes vom 4. Februar 1933. Sie besteht aus insgesamt 26 Paragraphen, in denen u.a. die Überwachung jeder politischen Versammlung durch einen »Beauftragten« der Polizei zur Norm erhoben wird. Die Gründe für ein Verbot und eine Auslösung von Versammlungen sind außerordentlich weit gefasst. Die Möglichkeit, Druckschriften, insbesondere Zeitungen und Zeitschriften zu verbieten, wird erweitert. Auch davor waren Presseverbote ergangen, besonders gegen kommunistische Zeitungen. Zum Ausmaß der Presseverbote seit Januar 1931 lag beim Kongress ein Flugblatt der Roten Hilfe aus.
- 4 Die Artikel in den genannten Zeitungen, außer in der *Welt am Montag*, sind überwiegend am 20. Februar 2013 vom Deutschen Pressemuseum unter Pressechronik

- 1933 ins Internet gestellt worden: <http://pressechronik1933.dpmu.de/2013/02/20/pressechronik-20-2-1933/> [letzter Zugriff: 05.08.2013].
- 5 *Neue Züricher Zeitung*, 20. Februar 1933, Mittagsausgabe, Deckblatt. Nichts dagegen steht in *The Times*, *Manchester Guardian* und *l'Humanité*. Die vier Zeitungen berichten aber durchaus über die Presseverbote, den Wahlterror in Deutschland und andere Maßnahmen der NS-Machthaber zum Abbau von Demokratie. Sogar die Nachricht über die verhinderte Kundgebung des Sozialistischen Kulturbundes in der Berliner Volksbühne (s.u.) fand ihren Weg in die *Times* und in *l'Humanité*.
 - 6 D. L. [Dora Lux], *Das freie Wort*, in: *Ethische Kultur. Monatsblatt für ethisch-soziale Neugestaltung*, 41. Jg., Nr. 3, Berlin, den 15. März 1933, 43–46. Die Zeitschrift bestand von 1882–1936, zunächst als Wochenschrift, später als Monatsschrift. Alle 44 Jahrgänge wurden von der *Bibliothek für Bildungsgeschichtliche Forschung*, Berlin, ins Internet gestellt.
 - 7 Dr. Dora Lux (1882–1959) war in einem freigeistig-liberalen Milieu im Einflussbereich der Deutschen Gesellschaft für Ethische Kultur aufgewachsen. Sie gehörte zu den frühen Abiturientinnen und den ersten akademisch gebildeten Lehrerinnen in Deutschland. Im April 1933 erhielt sie, weil sie vier jüdische Großeltern hatte, Berufsverbot. Nach 1938 missachtete sie die gesetzlichen Anordnungen, sich als Jüdin registrieren zu lassen. Sie überlebte ohne falsche Papiere und ohne in den Untergrund zu gehen, in ihrem gewohnten Umfeld in Berlin. Dora Lux zeichnete im Jahr 1933 für den gesamten Inhalt der *Ethischen Kultur* verantwortlich und publizierte dort teils unter ihrem vollen Namen teils mit ihren Initialen weitere Artikel. Siehe hierzu Hilde Schramm, *Meine Lehrerin, Dr. Dora Lux. 1892–1959. Nachforschungen*, Reinbek b. Hamburg 2012, besonders das Kapitel »Dora Lux als Autorin der Zeitschrift *Ethische Kultur* 1933–1936«, 155–178. Auf den Seiten 161–166 gehe ich kurz auf »Das Freie Wort« ein, wobei einige Details durch meine neuerliche Beschäftigung mit dem Kongress inzwischen überholt sind. Verweisen möchte ich auch auf meinen Exkurs zu den letzten Jahren des Bestehens der *Ethischen Kultur*, der vom Verlag ins Internet gestellt wurde: Hilde Schramm, *Zeitschrift und Gesellschaft ethische Kultur, 1931–1936*, unter http://www.rowohlt.de/fm/634/Schramm_Exkurs_4.pdf [letzter Zugriff 05.09.2013].
 - 8 Kurt R. Grossmann, *Ossietsky. Ein deutscher Patriot*, München 1963, 340–347.
 - 9 Harry Graf Kessler, *Tagebücher 1918–1937*, Frankfurt/Main 1961, 749f.
 - 10 Babette Gross, *Willi Münzenberg. Eine politische Biographie*, Stuttgart 1968, 244f. Babette Gross war die Lebensgefährtin und eine enge Mitarbeiterin Münzenbergs.
 - 11 Alfred Kantorowicz, *Deutsches Tagebuch. Erster Teil*, München 1959, 393–396.
 - 12 Bundesarchiv, Standort Berlin-Lichterfelde, *Bestand R 58 / 391*, RSHA (Reichs-Sicherheits-Hauptamt) Kongress »Das freie Wort« Februar 1933. Die Unterlagen gehörten ursprünglich zum Bestand *Sicherheitspolizei und politischer Nachrichtendienst*, der Vorgängerbehörde des 1939 gegründeten RSHA. Sofern nicht anders vermerkt stammen alle verwendeten Dokumente aus diesem Bestand.
 - 13 Dora Lux und andere aus der Zeit schreiben den Titel »Das freie Wort« in der Regel mit kleinem »f«, die Veranstalter des Kongresses meist ganz in Großbuchstaben.
 - 14 Klaus Briegleb und Walter Uka, *Zwanzig Jahr nach unserer Abreise*, in: *Exilforschung. Ein Internationales Jahrbuch*, Bd. 1, München 1983, 203–244. Dort sind auch die wichtigsten Unterlagen aus dem Bundesarchiv besser lesbar nachgedruckt. Der Aufsatz besteht aus drei Teilen, die jeweils einem der Autoren zugeordnet sind: »In Teil I kommentiert W. Uka die von ihm aufgefundenen Dokumente. In Teil III legt sie K. Briegleb mit Anmerkungen versehen vor.« Teil II, die eigentliche Interpretation, stammt ebenfalls von K. Briegleb (vgl. ebd., Anm. 203).

- 15 Richard Albrecht, *Ferdinand Tönnies und der Kongress ›Das Freie Wort‹ 1933: Eine urkundliche Mitteilung*, in: *Sociologica Internationalis*, 28/1990, 87–90.
- 16 »Das Freie Wort. 1933 – Vom Ende der Pressefreiheit zum Terrorsystem«. Veranstaltung am 19.02.13 im Willy-Brandt-Haus. Veranstalter: Freundeskreis Willy-Brandt-Haus e.V., Deutsches Pressemuseum im Ullsteinhaus e.V. und Kulturforum der Sozialdemokratie.
- 17 Es handelt sich um *Das Freie Wort. Sozialdemokratisches Diskussionsorgan*, das von 1928 bis Ende Februar 1933 bestand.
- 18 Im August 1932 hatte eine Reihe von Personen einen »Aktionsausschuss unter dem neutralen Namen ›Das Freie Wort« gegründet (Kurt R. Grossmann, *Ossietzky*, 342). Dieser Ausschuss wurde als Initiativkomitee »Das Freie Wort« Anfang Februar 1933 reaktiviert.
- 19 Dr. Arthur Pfungst (1864–1912), ein Frankfurter Unternehmer, Verleger, Freidenker, Dichter und Förderer der freigeistigen Bewegung, wurde 1911 zum ersten Vorsitzenden des Weimarer Kartells, eines Zusammenschlusses unabhängiger und fortschrittlicher Vereinigungen, gewählt. Die Zeitschrift bestand über seinen Tod hinaus.
- 20 Im Polizeibericht der Abt. I Ad. II5 vom 13. Februar steht: »Dieser Kongreß ist auf Veranlassung Münzenbergs durch die unter dem Einfluß der R.G.O. [Revolutionäre Gewerkschafts-Opportunisten] stehenden Berliner Ortsgruppe des ›Schutzverbandes deutscher Schriftsteller‹ (S.D.S.) einberufen, vorbereitet und organisiert worden. / Unter Betonung völliger Überparteilichkeit hat sich ein ›Initiativ-komitee‹ unter der Leitung von Dr. Rudolf Olden, Büro Regentenstr. 5 von der Ortsgruppenleitung des S.D.S. gebildet.« (Olden gehörte dem Vorstand des S.D.S. an, ebenso dem Vorstand der Deutschen Liga für Menschenrechte.) Im Bericht steht weiter unten, dass »die Ortsgruppe des SDS in enger Verbindung mit der ›Internationalen Vereinigung revolutionärer Schriftsteller in Moskau steht.« Die unterstellte kommunistische Steuerung führt zur Aussage: »Um dem Kongreß einen möglichst überparteilichen Anstrich zu geben, ist die Zustimmung einer Reihe bekannter und namhafter Persönlichkeiten eingeholt worden [...]« (Bundesarchiv, Standort Berlin-Lichterfelde, *Bestand R 58 / 391*, Blatt 28)
- 21 Über Kurt R. Grossmann liegt eine Dissertation der Universität Potsdam vor: Lothar Mertens, *Unermüdlicher Kämpfer für Frieden und Menschenrechte. Leben und Wirken von Kurt R. Grossmann*, Berlin 1997. Der Autor geht auf den Kongress »Das Freie Wort« nur kurz ein (ebd., 79) und hat offensichtlich keine neuen Quellen dazu gefunden.
- 22 Alfred Kantorowicz, *Deutsches Tagebuch*, 393. Ein anderer Weggefährte schrieb 1947 über ihn: Olden sah voraus, dass »die braunen Abwässer nicht nur den Marxismus, sondern die Bürgerfreiheit eines jeden Deutschen zu überspülen drohten [...]; er warnte mit seiner Feder vor Hitler: ›Glaubt ihm nicht!‹ ... er berief noch im Februar, 1933, als schon die Henker durch Deutschland rasten, in Berlin den historischen Kongress ›Das freie Wort‹ ein. Er hatte den Mut zur Bürgerfreiheit, den Mut für Bürgerfreiheit zu kämpfen; er war einer der letzten freien Bürger Deutschlands.« (Maximilian Scheer, *Rudolf Olden*, in: *Ost und West*, hg. von Alfred Kantorowicz, 1. Jg., Nov. 1947, Heft 5, 4f).
- 23 Erhard Metz, *Rudolf Olden. Anwalt und Journalist - vergessen?*, in: *Feuilleton Frankfurt. Das Online-Magazin* von Erhard Metz, eingestellt am 11.07.2010, anlässlich einer Ausstellung *Journalist gegen Hitler – Anwalt der Republik* des Deutschen Exilarchivs 1933–1945 der Deutschen Nationalbibliothek vom 26. März bis 28. Juli 2010 in Frankfurt/Main.

- 24 Es handelt sich um den »Dringenden Appell« des Internationalen Sozialistischen Kampfbundes (ISK) zur taktischen Kooperation von SPD und KPD bei der Reichstagswahl im Juli 1932 und gleichlautend zur Reichstagswahl im März 1933. Siehe http://de.wikipedia.org/wiki/Dringender_Appell_%281932%29 letzter Zugriff 05.09.2013]. Er war Mitte Februar 1933 sogar einige Tage lang als Plakat im Berliner Straßenbild zu sehen.
- 25 Georg Bernhard (1875–1944), Journalist, Autor, Dozent, Politiker. 1906 aus der SPD ausgeschlossen. Mitbegründer der DDP. 1928 bis 1930 Reichstagsabgeordneter. Als Chefredakteur der *Vossischen Zeitung* (1920 bis 1930) formte er deren linksliberales Image mit.
- 26 Kurt R. Grossmann, *Ossietzky*, 342.
- 27 Die Ausführungen von Grossmann werden durch Babette Gross bestätigt und ergänzt: »Das Komitee »Das Freie Wort« war im August 1932 auf Veranlassung von Georg Bernhard und unter dem Vorsitz von Heinrich Mann und Rudolf Olden gegründet worden.« (Gross, *Willi Münzenberg*, 244).
- 28 Am Abend davor war eine Liga-Versammlung, auf der Carl von Ossietzky das erste Mal seit seiner Haftentlassung hatte sprechen wollen, vermutlich im Vorgriff auf die neue Notverordnung, ganz kurzfristig verboten worden.
- 29 Im Programm erscheint Ernst Schneller dann aber nicht unter den dreizehn im Programm aufgeführten Namen, die sich zur *Generalaussprache* angemeldet hatten. Über die Ursache ist nichts bekannt.
- 30 Kurt R. Grossmann, *Ossietzky*, 342f.
- 31 Alfred Kantorowicz (*Deutsches Tagebuch*, 395f.) schreibt bezogen auf Rudolf Olden: »Was meine Erinnerung an den vornehmen, zurückhaltenden, ritterlichen Mann wachhält, ist [...] insbesondere eine Episode, über die wir beide, als ich ihn zuletzt 1934 in London sah, bitter gelacht haben.« Kantorowicz hatte in der *Welt am Abend* im Vorfeld des Kongresses geschrieben, »dass es Zeiten gäbe, da das freie Wort nicht mehr durch Worte allein, sondern durch die Tat verteidigt werden müsse.« (Rückblickend bezeichnet er den Artikel als »übereifrig«.) Daraufhin wurde gegen ihn ein Haftbefehl erlassen, dem er sich zwar entziehen konnte, seine Wohnung aber wurde von Polizei und SA verwüstet und ausgeraubt. Als ihn die »routinemäßig gesandte Einladung zum Kongreß« in seinem Versteck erreichte, antwortete er, er würde »der Einladung auf jede Gefahr hin Folge leisten, wenn man mir die Möglichkeit gäbe, das gleiche, was ich in meinem Artikel [...] geschrieben hätte, noch einmal von der Tribüne des Kongresses aus als letzten und äußersten Appell zum Widerstand bekanntzumachen«. Die Antwort mit ihrem »unfreiwillig paradoxen Wortlaut«, die er »stets im Gedächtnis behalten« habe, erinnert er wie folgt: »Sehr geehrter Herr Doktor! In Anbetracht der obwaltenden Umstände ersuchen wir Sie dringendst, von Ihrem Vorhaben abzustehen, auf dem Kongreß »Das freie Wort« das Wort zu ergreifen. Hochachtungsvoll [...] gez. Dr. Rudolf Olden!«.
- 32 Polizeibericht I. Ad.III 1, entnommen aus Klaus Briegleb und Walter Uka, *Zwanzig Jahr nach unserer Abreise ...*, 228.
- 33 Trotz der publizistischen Begleitung in der *Welt am Abend* ist es unzutreffend, dass der Kongress »faktisch von der Willi-Münzenberg-Propaganda-Maschine organisiert wurde«. So Richard Albrecht, *Ferdinand Tönnies und der Kongress »Das freie Wort«*, 88.
- 34 Mit der Strategie Münzenbergs, nicht parteigebundene Personen für die Akzeptanz der KPD-Politik zu nutzen, setzt sich Babette Gross kritisch auseinander, insbesondere in den Unterpunkten »Schutzpatron der fellow traveller« und »Aufmarsch

- der Friedenskämpfer des Kapitels »Propagandist für Sowjetrußland« (Gross, *Willi Münzenberg*, 230–240). Klaus Briegleb deutet den Kongress das Freie Wort – mit großem Respekt für den »Einzelkämpfer in seiner Partei« – als eine von Münzenberg inszenierte »augenblicksgerechte Lernsituation im Volksfrontumriß« (*Zwanzig Jahr nach unserer Abreise ...*, 209 und 211).
- 35 Die Wendung von den »uralten demokratischen Grundrechten« aus dem Aufruf zum Kongress greifen mehrere Artikel in der *Welt am Abend* auf.
 - 36 Kurt R. Grossmann, *Ossietsky*, 343.
 - 37 Siehe »Einladung an alle freiheitlichen Organisationen«. Das Dokument wurde vom Deutschen Presse-Museum, Pressechronik am 19.02.2013, ins Internet gestellt.
 - 38 Abgedruckt bei Klaus Briegleb und Walter Uka, *Zwanzig Jahr nach unserer Abreise ...*, 226.
 - 39 Der Kongress wurde am 13. Februar 1933 von Rudolf Olden bei der Polizei Abt. A I mit der Ortangabe »großer Festsaal bei Kroll« angemeldet. (Siehe Anmeldung mit Eingangsstempel vom 14. Februar im Bundesarchiv, Standort Berlin-Lichterfelde, Bestand R 58 / 391, Blatt Nr. nicht lesbar). Die Genehmigung ließ auf sich warten, denn am 17. Februar 1933 bittet Olden »gemäß unserem heutigen Telefongespräch« um Bestätigung (ebd., Blatt 31).
 - 40 Aus der »Einladung an alle freiheitlichen Organisationen« (s.o.).
 - 41 Kurt R. Grossmann, *Ossietsky*, 343f. Dort auch sinngemäß das Antwortschreiben von Grossmann an Heinrich Mann.
 - 42 In der *Welt am Abend* waren teilweise nur die Anfangsbuchstaben der Vornamen und die Nachnamen der Genannten abgedruckt. In meinem Beitrag habe ich die fehlenden Vornamen ergänzt. Vier Namen, die später im Initiativkomitee nicht mehr auftauchen, habe ich weggelassen.
 - 43 Brief von C. Z. Klötzel an Rudolf Olden, 8. Februar 1933, abgedruckt in der *Jüdischen Rundschau* Nr. 12 vom 10. Februar 1933, 57.
 - 44 Die Zusammensetzung der Erstunterzeichner entspricht im Wesentlichen den Intentionen der Veranstalter. In einem, allerdings undatierten Aufruf, steht: »Wir wenden uns zunächst und in erster Linie an die Männer der Wissenschaft, der Wirtschaft, des Verlagswesens, Schriftsteller, Rechtsanwälte aller Kreise und aller Parteien.« (abgedruckt bei Klaus Briegleb und Walter Uka, *Zwanzig Jahr nach unserer Abreise ...*, 219).
 - 45 Kurt R. Grossmann, *Ossietsky*, 345.
 - 46 Ebd., 351.
 - 47 Unklar ist, wie die Zusammensetzung des Präsidiums zustande kam und welche Funktion es überhaupt hatte. Möglicherweise entstand es mehr oder weniger auf Zuruf erst am Abend zuvor. Harry Graf Kessler zumindest schreibt: »Ich war, ohne mein Wissen, bei der vorbereitenden Sitzung gestern [18.02.1933] ins Präsidium gewählt worden.« (*Tagebücher 1918-1937*, 749) Dass sich »der engere Kongreßauschuß« – also nicht das Präsidium – am Vorabend traf, und zwar im Restaurant Kempinski in der Friedrichstraße, wissen wir auch durch Grossmann (s.o. im Text).
 - 48 Kurt R. Grossmann, *Ossietsky*, 346.
 - 49 Siehe den Kommentar zur Namensliste [des Initiativkomitees] in: Klaus Briegleb und Walter Uka, *Zwanzig Jahr nach unserer Abreise ...*, 231–234.
 - 50 In den Medien und anderen Quellen werden die verschiedenen Programmpunkte teils ausgelassen, teils zusammengefasst. Am genauesten ist der Bericht in der *Welt am Montag* und in der *Frankfurter Zeitung*. Durch Hinzuziehung des Polizeiberichts kann der oben angegebene Ablauf als gesichert gelten.

- 51 Hans Emil Lange wurde schon 1924 in Mecklenburg als Chef der Ordnungspolizei wegen allzu großer Republiktreue in den Ruhestand geschickt. Seit 1925 war er als technischer Leiter des *Reichsbanners Schwarz-Rot-Gold* für Berlin-Brandenburg tätig.
- 52 D. L. [Dora Lux], *Das freie Wort*, in: *Ethische Kultur*, 45.
- 53 Erich Everth (1878–1934) war Inhaber eines Lehrstuhls für Zeitungskunde an der Universität Leipzig. Über ihn informiert Eric Koenen, *Ein »einsamer« Wissenschaftler? Erich Everth und das Leipziger Institut für Zeitungskunde zwischen 1926–1933. Ein Beitrag zur Bedeutung des Biographischen für die Geschichte der Zeitungswissenschaft*, in: *Medien & Zeit*, 20(2005)1, 38–50.
- 54 Über Dr. Carl Falck (1884–1947), Verwaltungsjurist und Mitglied der DDP, war wenig, was über den Wikipedia-Eintrag hinausgeht, in Erfahrung zu bringen. Von 1930 bis zur Absetzung der Preußischen Staatsregierung im Juli 1932 war er Oberpräsident der preußischen Provinz Sachsen. Anschließend arbeitete er als Rechtsanwalt in Berlin. Nach der NS-Machtübernahme war er zeitweilig inhaftiert und im Konzentrationslager. Falck gehört zu den heute vergessenen NS-Gegnern aus dem liberalen Spektrum.
- 55 Zu Ferdinand Tönnies (1855–1936), dem »Altmeister der Soziologie«, wie ihn das *Berliner Montagsblatt* am 20.02.1933 betitelt, siehe Richard Albrecht, *Ferdinand Tönnies und der Kongress »Das Freie Wort«*, 87–90. Zusätzlich erwähnt werden soll, dass Tönnies Gründungsmitglied der Deutschen Gesellschaft für Ethische Kultur war und bis kurz vor seinem Tod in der *Ethischen Kultur* veröffentlichte. Hinweisen möchte ich zudem auf einen bislang nicht beachteten dreiseitigen Brief von Tönnies an Rudolf Olden vom 12. Februar 1933, in welchem er die Einladung als Redner annimmt und seine Motive dazu erläutert. (Nachlass Ferdinand Tönnies, Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek, Kiel, Bestand C b 54, 51; 13, 12 Olden, Rudolf).
- 56 In Sachsen war bekannt geworden, dass Everth auf dem Kongress in Berlin als Redner aufgetreten war. Die *Allgemeine Zeitung Chemnitz* scheint ihn deswegen angegriffen zu haben. In einem Schreiben vom 15. März 1933 an das Sächsische Ministerium für Volksbildung in Dresden weist Everth Vorwürfe gegen ihn zurück, indem er den rein wissenschaftlichen Charakter seiner Rede betont. Er habe eingangs gesagt, »dass er als Theoretiker hierher berufen sei, also keine Agitationsrede halten wolle, ja unparteiisch sein werde, da die Sache nach meiner Meinung keine parteipolitische Darstellung brauche.« Im Weiteren distanziert er sich von der polemischen Rede Heines und davon, dass nach der Auflösung des Kongresses ein Teil der Anwesenden die Internationale sang. Auch spielt er die Aktualität seines Referats herunter, das »nicht auf den Tag zugespitzt, sondern zum guten Teil historisch gehalten war«. Ohne Bezug zu seiner Rede in Berlin stellt das genannte Ministerium am 29. April 1933 seine politische Zuverlässigkeit generell in Frage: »Es ist hier vorgebracht worden, dass Sie in Ihren Vorlesungen und Übungen eine Einstellung zu den politischen und nationalen Fragen an den Tag gelegt hätten, die in keiner Weise vereinbar wäre mit den Forderungen, die an einen Hochschullehrer im neuen Staat gestellt werden müssen.« Er wird »ersucht«, auf die Ausübung seines Lehramtes und weiterer Ämter in der Universität »zu verzichten.« Woraufhin er sich in einer Stellungnahme vom 1. Mai 1933 bemüht, seine »nationale Zuverlässigkeit« nachzuweisen. (Die Korrespondenz befindet sich im Universitätsarchiv Leipzig, Personalakte Everth.) Ich gehe davon aus, dass sein Biograf Eric Koenen, genauer als es mir möglich ist, die Gründe für das Berufsverbot und den politischen Standort Everths klären kann.
- 57 D. L. [Dora Lux], *Das freie Wort*, in: *Ethische Kultur*, 44.
- 58 Laut Polizeibericht kritisierte Falck die Notverordnung vom 4. Februar nur wegen ihrer politisch einseitigen Stoßrichtung: »Was daran auszusetzen wäre sei, dass sie

- einseitig gehalten sei, und zwar deshalb, weil eine Anwendung auf nationale Parteien nicht möglich sei. Ein Beweis für diese Behauptung sei in der amtlichen Bekanntmachung zu ersehen.«
- 59 Ferdinand Tönnies, *[Die Lehr- und Redefreiheit]*, in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd. 23/2, *Nachgelassene Schriften*, hg. v. Brigitte Zander-Lüllwitz und Jürgen Zander, Berlin-New York 2005, 435–447 (mit Editorischem Bericht im Apparat).
- 60 Ebd., 438.
- 61 Ebd., 447.
- 62 Siehe mehrere Veröffentlichungen aus dem Jahr 1932 in: Ferdinand Tönnies, *Gesamtausgabe*, Band 22, hg. v. L. Clausen, Berlin-New York 1998, sowie die frühere Anmerkung zu Tönnies mit Verweis auf seinen Brief an Rudolf Olden vom 12. Februar 1933.
- 63 Grimme hatte Grossmann während des Kongresses angerufen und mit ihm abgemacht, dass er die Rede ersatzweise auf dem Kongress verlesen könne (Kurt R. Grossmann, *Ossietzky*, 346).
- 64 Die verlesene Rede von Thomas Mann hat die Form eines Briefes (München, 12. Januar 1933) an Adolf Grimme und ist abgedruckt mit Kommentar in: Thomas Mann, *Gesammelte Werke*, Bd. 12: *Reden und Aufsätze*, Frankfurt/Main 1974, 678–694 und 980. Thomas Mann hatte sein Fernbleiben mit »gesundheitlichen Gründen« entschuldigt. Am 19. Februar aber war er in Paris und hatte dort einen Vortrag über Richard Wagner gehalten (*Berliner Börsenkurier*, 20.02.1933, 3). Die Einladung an Thomas Mann, dessen Absage und alle anderen Begleitumstände sind beschrieben in: Kai Burkhardt, *Adolf Grimme (1889 - 1963). Eine Biographie*, Köln-Weimar-Berlin 2007, 150–155. 1947 las Grimme auf einer Tagung die Rede erneut vor. Kai Burkhardt vermerkt hierzu: »Ein gewisser Groll blieb vierzehn Jahre erhalten. Thomas Mann habe nicht gegen den Nationalsozialismus sprechen können, da er »erkältet« gewesen sei.« (ebd., 154f).
- 65 *Thomas Manns Bekenntnis zum Sozialismus*, in: *Das Freie Wort. Sozialdemokratisches Diskussionsorgan*, 5. Jg., H. 9, vom 26. Februar 1933, 287f. (unsigniert).
- 66 Harry Graf Kessler, *Tagebücher 1918-1937*, 749.
- 67 Heinrich Mann und Käthe Kollwitz waren am 15. April 1933 auf Druck von Kultusminister Rust aus der Preußischen Akademie der Künste ausgetreten. Rust hatte mit Auflösung der Akademie gedroht. Anlass der massiven Erpressung war, dass H. Mann und K. Kollwitz den »Dringenden Appell« zur Zusammenarbeit von SPD und KPD bei den anstehenden Wahlen unterzeichnet hatten.
- 68 In die Staatliche Kunstschule in Berlin-Schöneberg waren am 17. Februar 1933 etwa 25 uniformierte SA-Männer eingedrungen, hatten einige angeblich marxistische Professoren handgreiflich bedroht und anschließend auf dem Dach des Gebäudes ein Hakenkreuzfahne gehisst.
- 69 I, A [unleserlich] Dauerdienst. Berlin, den 19. Februar 1933. Meldung! Krim.-Kom. Geissler teilt um 14,30 Uhr fernmündlich mit: lfolgt der oben mitgeteilte Wortlautl, Bundesarchiv, Standort Berlin-Lichterfelde, *Bestand R 58 / 391*, Bl. 31
- 70 Bundesarchiv, ebd., Bl. 32. Der bisherige Berichterstatter hatte sich durch zwei andere Polizeibeamte ablösen lassen. Hierzu Kurt R. Grossmann: »Gegen Mittag kam Robert Kempner zu mir, um mir zu sagen, der Kriminalkommissar habe ins Präsidium telefoniert, er könne den Referaten nicht folgen, und man wolle vom Alexanderplatz einen anderen Beamten schicken. Jetzt würde die Sache brenzlich werden. [...] Als Heine zum Rednerpult ging, sah ich den Ersatzmann vom Polizeipräsidium herein kommen.« (*Ossietzky*, 346).
- 71 Harry Graf Kessler, *Tagebücher 1918-1937*, 749.

Weimarer Beiträge
Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik
und Kulturwissenschaften

59. Jahrgang
Jahresinhaltsverzeichnis 2013

AUFsätze – MISZELLEN – DISKUSSION

| | |
|---|--------|
| <i>Arabatzis, Stavros</i> – Medien und Medientheorie. Ein Diskussionsbeitrag (130–144) | 1/2013 |
| <i>Barck, Karlheinz</i> – Leonardo-Effekte. Perspektiven aus der Differenzierung von Natur- und Geisteswissenschaften (167–189) | 2/2013 |
| <i>Barjonet, Aurélie</i> – Einblicke in eine zwiespältige Epoche. Anmerkungen zu Manfred Naumanns Autobiographie »Zwischenräume« (300–306) ... | 2/2013 |
| <i>Franz, Michael</i> – »Die marxistischen Klassiker sind keine Kirchenväter«. Die Zeichenspiele des Philosophen Georg Klaus (204–223) | 2/2013 |
| <i>Fues, Wolfram Malte</i> – Ergangene Gedanken. Der Flaneur des »Passagen-Werks« (264–284) | 2/2013 |
| <i>Glaserapp, Jörn</i> – Fellinis Faulpelze (21–37) | 1/2013 |
| <i>Goebel, Rolf J.</i> – Einschreibungen der Trauer. Schrift, Bild und Musik in Walter Benjamins Sonetten auf Christoph Friedrich Heinle (65–78) | 1/2013 |
| <i>Heise, Wolfgang</i> – Franz Kafkas »Prometheus«-Parabel (196–203) | 2/2013 |
| <i>Hitz, Torsten</i> – Der Philosoph, der er also ist. Zum Stand der deutschsprachigen Derrida-Rezeption (464–471) | 3/2013 |
| <i>Klawitter, Arne</i> – Zwischen Verwunderung und Vergnügen. Das Panorama bei Goethe und den Romantikern (381–396) | 3/2013 |
| <i>Kluwe, Sandra</i> – Ein »geradezu unendlicher Verkehr«. Warenverkehr, Briefverkehr, gesellschaftlicher Verkehr, Straßenverkehr und Geschlechtsverkehr als semantischer Holismus in Kafkas Novelle »Das Urteil« (431–446) | 3/2013 |
| <i>Krellner, Ulrich</i> – Die unterschätzte Reifeprüfung. Zur Rezeption von Uwe Johnsons erstem Roman »Ingrid Babendererde« (224–244) | 2/2013 |
| <i>Kugler, Lena</i> – Die Tiefenzeit von Dingen und Menschen. (Falsche) Fossilien und die »Bergwerke zu Falun« (397–415) | 3/2013 |

| | |
|---|--------|
| <i>Landgren, Gustav</i> – »Den gesamten Zuschauerraum unter Film setzen.« Ernst Toller und die neuen Medien (362–380) | 3/2013 |
| <i>Lübcke, Sebastian</i> – Relativ absolut. Robert Walsers »Ein Vormittag« zwischen »Strategien« und »Taktiken« (245–263) | 2/2013 |
| <i>Mahlknecht, Johannes</i> – »Das Buch zum Film«: Novelizations, die schwarzen Schafe der erzählenden Literatur? (114–129) | 1/2013 |
| <i>Merkel, Ulrich</i> – Vom »Ich« und dem »Man« oder Die zeitlose Aktualität des Romans. Betrachtungen zu zwei Romanen von Pierre Mertens: »Les bons offices« und »Les éblouissements« (79–92) | 1/2013 |
| <i>Meyer, Sylke Rene</i> – Play Episode (546–557) | 4/2013 |
| <i>Meyer-Sickendiek, Burkhard</i> – Die Stimmung einer Stadt. Urbane At- mosphären in der Lyrik des 20. Jahrhunderts (558–579) | 4/2013 |
| <i>Möbius, Thomas</i> – Sichtweisen auf die DDR-Literatur. Zu Maria Brosigs Reimann-Studie – und Susanne Liermanns »Selbstbilder später DDR- Literatur« (306–310) | 2/2013 |
| <i>Mohnkern, Ansgar</i> – Ordnung, Wachstum, Zins. Zu Stifters »Nachsom- mer« (416–430) | 3/2013 |
| <i>Morrien, Rita</i> – Verhör, Bekenntnis, Schweigen – fatale Kommunikati- onsstrategien in Michael Hanekes Film »Das weiße Band« (285–299) ... | 2/2013 |
| <i>Müller, Ernst</i> – Prometheus am Ende? Anmerkung zu einer Vorlesung Wolfgang Heises über Franz Kafka (190–195) | 2/2013 |
| <i>Paefgen, Elisabeth K.</i> – »Sagen Sie, das Ende – ist das so bei Sophokles?« – Bestattungsrituale in dem Episodenfilm »Deutschland im Herbst« (1978) (5–20) | 1/2013 |
| <i>Pereira, Valéria Sabrina</i> – Die Hand des Autors. Walter Kempowski und »Das Echolot« (526–545) | 4/2013 |
| <i>Peters, Paul</i> – Himmel der Verfinsterung. Faschismus und Apokalypse bei Brecht und Celan (325–361) | 3/2013 |
| <i>Reidy, Julian</i> – »Die Geschichte einer Solidarität«: Problematische inter- generationelle Kontinuitäten in Stephan Wackwitz' »Generationenroman« »Ein unsichtbares Land« (93–113) | 1/2013 |
| <i>Reulecke, Anne-Kathrin</i> – »Ein Kulturdenkmal unserer Zeit«. Geheimnis und Psychoanalyse im »Tagebuch eines halbwüchsigen Mädchens« (1919) (485–504) | 4/2013 |
| <i>Schramm, Hilde</i> – Der Kongress »Das Freie Wort« am 19. Februar 1933 in Berlin. Zur Zusammenarbeit von Linksliberalen, Sozialisten und Kommunisten am Ende der Weimarer Republik (580–604) | 4/2013 |
| <i>Spedicato, Eugenio</i> – »Der Kamm in der Butter«. Von den Sirenenklängen der Selbstaflösung zu den Zerreißproben der Kontingenz in Dieter Wel- lershoffs Erzählwerk (447–463) | 3/2013 |

| | |
|---|--------|
| <i>Treml, Martin; Wegener, Mai</i> – Vorbemerkung zu: Karlheinz Barck, »Leonardo-Effekte« (165-166) | 2/2013 |
| <i>Voss, Dietmar</i> – Eine masochistische Ikone des Dritten Reiches. Zur verborgenen Triebmythologie der Zarah-Leander-Filme der Nazi-Zeit (38-54) | 1/2013 |
| <i>Weidner, Daniel</i> – Täglichkeit. Tagebuch und Kalender bei Walter Kempowski und Uwe Johnson (505-525) | 4/2013 |
| <i>Wimmer, Judith</i> – Vom ersten zum letzten Mann. Murnaus Porträt einer Arbeitsgesellschaft (55-64) | 1/2013 |

BERICHT – REZENSIONEN

| | |
|--|--------|
| <i>Aeberhard, Simon</i> – Simon Zumsteg: »poeta contra doctus«. Die perverse Poetologie des Schriftstellers Hermann Burger (317-320) | 2/2013 |
| <i>Albert, Claudia</i> – Alexander Nebrig/Carlos Spoerhase (Hg.): Die Poesie der Zeichensetzung. Studien zur Stilistik der Interpunktion; Isabelle Serça: Esthétique de la ponctuation (611-617) | 4/2013 |
| <i>Bee, Guido</i> – Achim Aurnhammer, Hanna Klessinger (Hg.): Johann Peter Hebel und die Moderne (152-156) | 1/2013 |
| <i>Bernhardt, Rüdiger</i> – Peter Sprengel: Gerhart Hauptmann. Bürgerlichkeit und großer Traum. Eine Biographie (617-620) | 4/2013 |
| <i>Brosig, Maria</i> – »Reizland DDR. Deutungen und Selbstdeutungen literarischer West-Ost-Migration«. Öffentliche Tagung der Universität Potsdam am 3. und 4. Mai 2013 (605-608) | 4/2013 |
| <i>Grimstein, Jens</i> – André Lottmann: Arbeitsverhältnisse. Der arbeitende Mensch in Goethes Wilhelm Meister-Romanen und in der Geschichte der Politischen Ökonomie (474-477) | 3/2013 |
| <i>Hamm, Heinz</i> – Johannes Anderegg: Transformationen. Über Himmlisches und Teuflisches in Goethes »Faust« (477-480) | 3/2013 |
| <i>Herrmann, Hans-Christian von</i> – Bernhard J. Dotzler: Diskurs und Medium. Bd. 2: Das Argument der Literatur, Bd. 3: Philologische Untersuchungen (144-147) | 1/2013 |
| <i>Koopmann, Helmut</i> – Wolfgang Klein, Anne Flierl, Volker Riedel (Hg.): Heinrich Mann: Essays und Publizistik. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 2: Oktober 1904 bis Oktober 1918 (621-624) | 4/2013 |
| <i>Korte, Hermann</i> – Volker Klotz: Verskunst. Was ist, was kann ein lyrisches Gedicht? (608-611) | 4/2013 |
| <i>Leuenberger, Stefanie</i> – Alexander Honold (Hg.): Ost-westliche Kulturtransfers. Orient – Amerika (627-631) | 4/2013 |

| | |
|--|--------|
| <i>Plath, Nils</i> – Georg Gerber, Robert Leucht, Karl Wagner (Hg.): Transatlantische Verwerfungen – Transatlantische Verdichtungen. Kulturtransfer in Literatur und Wissenschaft 1945–1989 (631–636) | 4/2013 |
| <i>Podewski, Madleen</i> – Gert Vonhoff u.a. (Hg.): Karl Gutzkow and His Contemporaries. Karl Gutzkow und seine Zeitgenossen. Beiträge zur Internationalen Konferenz des Editionsprojektes Karl Gutzkow vom 7. bis 9. September 2010 in Exeter (157–160) | 1/2013 |
| <i>Riedel, Volker</i> – Jeffrey L. High, Nicholas Martin, Norbert Oellers (Hg.): Who Is This Schiller Now? Essays on His Reception and Significance (147–152) | 1/2013 |
| <i>Riedel, Volker</i> – Kai Bleifuß: Demokratie im Roman der Weimarer Republik. Annäherung und Verteidigung durch Ästhetik (624–627) | 4/2013 |
| <i>Schön, Christian</i> – Christina von Braun: Der Preis des Geldes. Eine Kulturgeschichte (471–474) | 3/2013 |
| <i>Schütte, Uwe</i> – Peter Schmucker: Grenzübertretungen. Intertextualität im Werk von W.G. Sebald (313–317) | 2/2013 |
| <i>Sieg, Christian</i> – Thorsten M. Päprow: »Faltenwürfe« in Heinrich Bölls »Irischem Tagebuch«. Untersuchungen zu intertextuellen, poetologischen, stilistischen und thematischen Aspekten als Momente einer textimmanenten Strategie der »Bedeutungsvervielfältigung« (310–313) | 2/2013 |