

WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

1

2009

55. Jahrgang

Peter Engelmann Nachruf auf Wendelin Schmidt-Dengler † ■ *Günther*

Stocker Der Kalte Krieg in der österreichischen Literatur ■ *Friedrich*

Albrecht Klaus Mann zwischen den Fronten des Kalten Krieges ■

Jürgen Große Nietzsche lesen ■ *Gerhard Richter* Nachheit und Kritik ■

Stephan Braun Überlebensfiguren bei Goethe, Kleist, Nietzsche und

Heiner Müller

Passagen Verlag

WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

1

2009

55. Jahrgang

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

Passagen Verlag

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

Die Zeitschrift erscheint vierteljährlich. Der 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 Wendelin Schmidt-Dengler † und Michael Franz

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

Gefördert vom Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung und vom Bundeskanzleramt der Republik Österreich

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

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

Redaktion: Karla Kliche
Redaktionsanschrift:
Schützenstraße 18
D-10117 Berlin
Telefon: (030) 20192-460 (bzw. -173)
Telefax: (030) 20192-154
E-Mail: kkliche@zfl.gwz-berlin.de

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

Inhalt

<i>Peter Engelmann</i> Nachruf auf Wendelin Schmidt-Dengler	5
<i>Günther Stocker</i> Der Kalte Krieg in der österreichischen Literatur. Annäherungen an eine Lücke	6
<i>Friedrich Albrecht</i> Zwischen den Fronten des Kalten Krieges. Zur Situation des späten Klaus Mann	28
<i>Jürgen Grofse</i> Nietzsche lesen. Rückblick auf eine Debatte	67
<i>Gerhard Richter</i> Zu spät? Nachheit und Kritik	99
<i>Stephan Braun</i> Die Zeit danach vorstellen. Überlebensfiguren bei Goethe, Kleist, Nietzsche und Heiner Müller	119

Diskussion - Rezensionen

<i>Sigbert Gebert</i> Vor dem Nichts. Zur gegenwärtigen Lage der Philosophie	141
<i>Michael Franz</i> Ein riskantes Leben in mörderischen Zeiten. Zu Irina Liebmann: Wäre es schön? Es wäre schön! Mein Vater Rudolf Herrnstadt	148
<i>Joachim Biener</i> »Wer bist du, Rudi?« Rudolf Herrnstadt (1903–1966)	153
<i>Claudia Albert</i> Anne D. Peiter: Komik und Gewalt. Zur literarischen Verarbeitung der beiden Weltkriege und der Shoah	155
<i>Reinhard Mehring</i> Martin Tielke: Der stille Bürgerkrieg. Ernst Jünger und Carl Schmitt im Dritten Reich	159

Herausgeber

Peter Engelmann (Wien)
gemeinsam mit Wendelin Schmidt-Dengler † (Wien)
und Michael Franz (Berlin)

Wissenschaftlicher Beirat

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

Autoren dieses Heftes

Albert, Claudia, Prof. Dr. – Paul-Lincke-Ufer 33 a, D-10999 Berlin
Albrecht, Friedrich, Prof. Dr. – Lampestraße 12, D-04107 Leipzig
Biener, Joachim, Prof. Dr. – Ferdinand-Lassalle-Straße 2, D-04109 Leipzig
Braun, Stephan, Dr. – Liethenstraße 59 a, D-50259 Pulheim
Engelmann, Peter, Dr. – Passagen Verlag, Walfischgasse 15/14, A-1010 Wien
Franz, Michael, Prof. Dr. – Märkische Allee 252, D-12679 Berlin
Gebert, Sigbert, Dr. – Kinzigstraße 26, D-77649 Kehl
Große, Jürgen, Dr. habil. – Fischerinsel 2/20.10, D-10179 Berlin
Mehring, Reinhard, Prof. Dr. – Rheinallee 122, D-40545 Düsseldorf
Richter, Gerhard, Prof. Dr. – University of California, Department of German, One Shields Avenue, Davis, California 95616-8702
Stocker, Günther, Dr. habil. – Universität Wien, Institut für Germanistik, Dr.-Karl-Lueger-Ring 1, A-1010 Wien

Redaktionsschluss: 25. September 2008

Nachruf auf Wendelin Schmidt-Dengler

Wendelin Schmidt-Dengler, der unerwartet am 7.9.2008 an einer Lungenembolie verstarb, gilt als Erneuerer der österreichischen Germanistik. Er war der Leiter des Instituts für Germanistik der Universität Wien und des Literaturarchivs der Österreichischen Nationalbibliothek. Er war Ehrenvorsitzender der Heimato von Doderer-Gesellschaft und wissenschaftlicher Leiter des Thomas-Bernhard-Privatarchivs. Er hat die Werke von Heimato von Doderer, Fritz von Herzmanovsky-Orlando, Albert Drach und Thomas Bernhard in kommentierten, werkkritischen Ausgaben neu herausgegeben. Er war der Doyen der österreichischen Literaturkritik und wurde als österreichischer Literaturpapst titulierte, er war Freund der Schriftsteller und zugleich ihr unabhängiger Kritiker. Wendelin Schmidt-Dengler war all das und er war mehr, aber immer folgte die unübersehbare Vielzahl seiner Engagements einem roten Faden, und das war seine leidenschaftliche Liebe zur Literatur.

Als der Passagen Verlag 1991 die *Weimarer Beiträge*, eine der wichtigsten literatur- und kulturwissenschaftlichen Zeitschriften der DDR, nach ihrer Einstellung im Aufbau-Verlag übernahm und in Wien weiterführte, waren alle Abonnements gekündigt und damit die Aussichten auf ein Gelingen des Rettungsplanes schlecht. Wendelin Schmidt-Dengler zögerte jedoch keine Sekunde, als ich ihn bat, sich als Mitherausgeber für dieses Projekt zu engagieren und es mit seinem guten Namen als Germanist zu unterstützen. Auch wenn dies nur eines seiner vielen Engagements für die Literatur war und seine Leidenschaft der österreichischen Gegenwartsliteratur galt, war er doch immer interessiert an unserer Zeitschrift und stets bereit, sie mit Rat und Tat zu unterstützen.

1942 in Zagreb geboren, kam Schmidt-Dengler 1944 nach Wien, wo er nach seinem Studium der Altphilologie und der Germanistik nicht nur eine erstaunliche Universitätskarriere als international geachteter und anerkannter Germanist machte, sondern zu einem öffentlichkeitswirksamen Kritiker der Literatur wurde, gleichermaßen beliebt beim Publikum wie bei den Autoren. Zahlreiche Stellungnahmen österreichischer Schriftsteller bestätigten, daß er ihnen nicht nur als kompetenter literaturwissenschaftlicher Kritiker galt, sondern als einer der ihnen, ein Mann des Wortes durch und durch. Auch wenn er Träger zahlreicher österreichischer und internationaler Kulturzeichnungen war, war ihm die Anerkennung der Schriftsteller die wichtigste, weil ihm die Literatur das Wichtigste war.

Peter Engelmann

Günther Stocker

Der Kalte Krieg in der österreichischen Literatur

Annäherungen an eine Lücke

*Abwendung von der Zeitgeschichte*¹. – Die wissenschaftliche Beschäftigung mit der österreichischen Literatur von 1945 bis zum Anfang der sechziger Jahre war lange Zeit von der Annahme geprägt, daß in dieser Epoche keine oder nur eine nur sehr marginale Auseinandersetzung mit zeitgenössischen politischen Themen stattfand. Man ging von einer fundamentalen Spaltung der Literatur in eine moderne, sprachexperimentelle Traditionslinie und eine formal konservative Linie aus, die an ästhetische Modelle vor 1938 anknüpfte. Was nicht in dieses duale Schema paßte, wurde nicht ernst genommen.² Freilich, diejenigen Autorinnen und Autoren, die sich in den Jahren von 1933/34 bis 1945 mit den Machthabern arrangiert hatten, diese aktiv unterstützten oder sich in der »inneren Emigration« scheinbar von allem Politischen fernhielten, verweigerten sich allen zeitgeschichtlichen Themen – aus leicht einsehbaren Gründen. Da die Verbrechen der Vergangenheit politisch und kulturell noch zu brisant waren, widmete man sich lieber dem Ewig-Menschlichen, dem Ahistorischen oder historisch weit Entferntem. Der Rückzug in die Innerlichkeit war für die konservativen Autoren eine »Stellungnahme zu gewissen unbequemen Tendenzen der Gegenwart«³. Eine Auseinandersetzung mit der Politik und Kultur der Nachkriegszeit konnte »nur schwerlich deren Wurzeln in der Zeit von 1938 bis 1945 verkennen«⁴. Joseph McVeigh spricht in diesem Zusammenhang von einer »Blockierung gegenüber der jüngsten Zeitgeschichte Österreichs«, die sich auch in der damaligen Politik beobachten lasse. Diese Blockierung »diente vor allem dazu, den Prozeß der Identitätsbildung in der Politik und Kultur vor ablenkenden Schuldfragen abzuschirmen.«⁵

Einer der führenden Repräsentanten der austrofaschistischen Literatur, Rudolf Henz, der auch nach 1945 rasch wieder zu einer Zentralfigur im kulturellen Leben Österreichs wurde,⁶ formulierte 1957: Der Dienst des Dichters an der Zeit »wird sich immer unter den ewigen Aspekten vollziehen, oder er ist keiner.«⁷ Ähnliche Positionen wurden nach dem Zweiten Weltkrieg zwar auch in der Bundesrepublik Deutschland vertreten, allerdings wurden sie dort nicht hegemonial, denn es gab Gegengewichte wie die Gruppe 47, die sich mit den Verbrechen der Vergangenheit, der Schuldfrage und den zeitgenössischen politischen Verhältnissen auseinandersetzte, wenn auch mit bezeichnenden blin-

den Flecken.⁸ Die österreichische Literatur hat »keinen Borchert und keine Gruppe 47 hervorgebracht«⁹, wie Gerhard Fritsch als Bilanz der Jahre 1945 bis 1967 festhielt, statt dessen richtete man sich im »geistigen Gestern« ein, »in ladenhütenden Klischees, die sich im übrigen für den bald ausbrechenden Kalten Krieg recht verwendbar erweisen sollten«.¹⁰

Das Verschweigen der Vergangenheit und die Abstinenz in bezug auf die politische Lage der Gegenwart hängen darüber hinaus eng mit dem Geschichtsbild der Zweiten Republik zusammen, das Österreich unter Berufung auf den ersten Teil der Moskauer Deklaration von 1943 als erstes Opfer der Angriffspolitik Hitlers sah, und damit der Verantwortung für das, was in den Jahren zwischen 1938 und 1945 geschah, enthob. Die Schuldfrage war auf Deutschland abgesehen, konkrete Forderungen nach Reparationszahlungen an die Alliierten oder nach Wiedergutmachungsleistungen an jüdische Opfer des Nationalsozialismus sollten durch die Opfer-These abgewehrt, der Weg zur nationalen Selbstständigkeit geebnet werden.¹¹

Die in Medien wie der staatlichen Zeitung *Neues Österreich - Organ der demokratischen Einigung* propagierte Österreich-Ideologie bedeutete meist ein Anknüpfen an den Patriotismus der austrofaschistischen Periode bzw. an die habsburgische Vergangenheit. Die patriotische Rückwärtsgewandtheit und die Legende vom Zusammenfinden der ehemals verfeindeten Lager der Sozialdemokraten und der Christlichsozialen durch das gemeinsame KZ-Erlebnis mündeten in die Forderung nach Entpolitisierung und die Ablehnung aller politischen »Extreme«, was sich in erster Linie gegen die Kommunisten richtete. Konservative Literaten wie Henz und Alexander Lernet-Holenia wurden mit dem Aufbau eines repräsentativen, staatstragenden Literaturbetriebs betraut. Geförderte literarische Reihen hatten Titel wie »Das österreichische Wort«, »Neue Dichtung aus Österreich« oder »Österreich-Reihe«. Die dort propagierte Literatur sollte am Staatsmythos der Einheit, der Harmonie und der ehemaligen Größe mitbauen.¹² Dazu müsse man bloß dort anschließen, wo man 1938 »unterbrochen« wurde, wie das Lernet-Holenia in der Zeitschrift *Der Turm* 1945 stellvertretend für viele formulierte.¹³

Besonders auffallend war in Österreich im Unterschied zur Situation in der BRD und der DDR aber, daß sich auch die junge Autorinnen- und Autorengeneration von zeitgenössischen politischen Themen distanzierte. Im Vorwort zu seinem 1951 erschienenen Roman *Unvollendete Symphonie* schreibt Hans Weigel, einer der einflußreichsten Förderer der neuen österreichischen Literatur nach 1945, von dessen Kreis im Wiener Café Raimund zahlreiche Autoren/Autorinnen-Karrieren ihren Ausgang nahmen: »Ein wirkliches Kunstwerk erstrebt meiner Überzeugung nach die Überwindung und nicht die Wiedergabe der äußeren Wirklichkeit. [...] Die allzu große Nähe des realen Objekts sollte, wie mir scheint, die künstlerische Bewältigung eher hemmen als fördern. Schrei-

ben, malen, komponieren – das heißt: die Oberfläche vergessen, um die Tiefe zu gewinnen. So befindet sich jeder Autor mit jedem ›zeitnahe‹ Stoff in einer problematischen Situation.«¹⁴ »Jeder Versuch eines ›Tatsachenberichts‹ hätte schließlich eine untragbare Fülle von Verpflichtungen mit sich gebracht; der politische, soziale, wirtschaftliche Hintergrund hätte überdeutlich und umständlich das Wesentliche verdrängt und belastet: die Begegnung zweier Menschen mit einander und mit einer Stadt.«¹⁵

Die Frage, was das »Wesentliche« und was »untragbar« für die österreichische Literatur der Nachkriegszeit ist, wird hier eindeutig beantwortet.¹⁶ Freilich haben sich nicht alle Autorinnen und Autoren an dieses vordergründig apolitische Literaturkonzept gehalten. So lassen sich die unterschiedlichsten Formen der Auseinandersetzung mit zeitgenössischen politischen Themen finden, von der allegorischen Verdichtung über agitatorische Stellungnahmen bis zu historischen Analysen, von komplexen Gedichten über Thriller, Parodien und Jugendliteratur bis zum großen politischen Roman. In der Literaturgeschichtsschreibung jedoch ist die Frage nach dem Kalten Krieg in der österreichischen Literatur noch kaum bearbeitet. Immer noch ist hier Feldforschung nötig, immer noch gilt es, die relevanten Texte zu entdecken und auf den dort geführten politischen Diskurs und seine ästhetischen Formen hin zu befragen. Erste Schritte dazu sollen in diesem Aufsatz unternommen werden, der sich auf die Periode von der unmittelbaren Nachkriegszeit bis zum Beginn der sechziger Jahre konzentriert.

Bilder vom Kalten Krieg. – Die »Überwindung [. . .] der äußeren Wirklichkeit«, wie sie Hans Weigel für ein »wirkliches Kunstwerk« forderte, lösten manche der jungen Autorinnen und Autoren der Nachkriegszeit, indem sie politische Konflikte in einem historischen Niemandsland ansiedelten, in mythische Traumbilder verwandelten oder allegorisch verdichteten. Es lassen sich hier Ilse Aichinger nennen, Herbert Eisenreich, Hans Lebert, Marlen Haushofer oder Ingeborg Bachmann. Anhand der beiden Letzteren sollen zwei unterschiedliche Formen des Umgangs mit dem Kalten Krieg in der österreichischen Literatur skizziert werden.

Bewußte Zeitgenossenschaft und historische Erfahrung haben für Bachmanns Lyrik einen kaum zu überschätzenden Stellenwert. Auf die reaktionären Tendenzen der fünfziger Jahre und die Bedrohung des Kalten Krieges antworten ihre Gedichte mit »der Verschränkung von Zeiterfahrung und Kriegs- und Todesmetaphorik«, mit »Bildern von Aufbruch und gleichzeitigem Dunkelwerden und Untergang«¹⁷, wie sie besonders in ihren beiden ersten Gedichtbänden *Die gestundete Zeit* (1953) und *Anrufung des großen Bären* (1956) zu finden sind. »Es kommen härtere Tage. / Die auf Widerruf gestundete Zeit / wird sichtbar am Horizont«, heißt es etwa im berühmten Titelgedicht ihres ersten Lyrikbandes.

Noch deutlicher wird *Alle Tage*, das mit den Versen beginnt: »Der Krieg wird nicht mehr erklärt, / sondern fortgesetzt. Das Unerhörte / ist alltäglich geworden. Der Held / bleibt den Kämpfen fern. Der Schwache / ist in die Feuerzonen gerückt.«¹⁸ Und in *Herbstmanöver*: »In den Zeitungen lese ich viel von der Kälte / und ihren Folgen, von Törichten und Toten, / von Vertriebenen, Mördern und Myriaden von Eisschollen«. Es brauchte schon die in Westdeutschland und Österreich während der fünfziger Jahre dominierende Mischung aus apolitischem Literaturverständnis und geschlechterspezifischen Vorurteilen, um zu übersehen, daß diese Gedichte auf die zeitgeschichtlichen Erfahrungen der Nachkriegszeit reagierten: auf die unabtragbare Schuld, auf die Restauration, auf den Kalten Krieg und die atomare Bedrohung. Nicht diese Literatur, sondern die dominierende Leseweise war geschichtsfern.¹⁹

Die permanente Gefahr eines nuklearen Konflikts zwischen den beiden Machtblöcken bildet auch die historische Folie einer Reihe negativer Utopien in der deutschsprachigen Literatur, die alle mehr oder weniger explizit von einer Welt nach einem Atomschlag erzählen. Erwähnt seien hier nur Oskar Maria Grafts *Die Eroberung der Welt* (1949), Arno Schmidts *Schwarze Spiegel* (1951), Arthur Koestlers *Gottes Thron steht leer* (1951), Hannelore Valencaks *Die Höhlen Noahs* (1961) sowie Marlen Haushofers *Die Wand* (1963). Haushofers Roman über eine Frau, die, von einer unsichtbaren Kuppel eingeschlossen, gemeinsam mit einigen Tieren als einzige eine weltweite Katastrophe überlebt hat, ist zweifellos vielschichtig und läßt sich auf mehreren Ebenen lesen. Daß die Wand und die Zerstörung allen Lebens außerhalb ein Ergebnis des Wettrüstens sind, legt die Heldin jedoch selbst nahe: »Ich nahm an, sie wäre eine neue Waffe, die geheimzuhalten einer der Großmächte gelungen war; eine ideale Waffe, sie hinterließ die Erde unversehrt und tötete nur Menschen und Tiere. [...] Wenn das Gift, ich stellte mir jedenfalls eine Art Gift vor, seine Wirkung verloren hatte, konnte man das Land in Besitz nehmen. Nach dem friedlichen Aussehen der Opfer zu schließen, hatten sie nicht gelitten; das ganze schien mir die humanste Teufelei, die je ein Menschenhirn ersonnen hatte.«²⁰

Daß die USA seit den fünfziger Jahren an der Entwicklung der Neutronenbombe arbeitete, die genau jene Wirkung haben sollte, die Haushofer hier beschreibt, dürfte die Autorin nicht gewußt haben. Im politischen Klima um 1960 erschien ein solches Szenario trotzdem nicht weit hergeholt. Und als das Buch kurz nach einem dramatischen Höhepunkt des Kalten Krieges, der Kubakrise 1962, erschien, lag eine politische Lesart des Buches für das Publikum auf der Hand.²¹

Im allgemeinen ist jedoch die Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen politischen Lage Mittel- und Osteuropas, mit Themen wie dem Eisernen Vorhang, dem Kommunismus und den Spannungen des Kalten Krieges weniger in der Literatur mit Kunstanspruch zu finden, denn in minder prestigereichen

Genres wie dem Thriller, der Propaganda-, Unterhaltungs- oder Jugendliteratur. Diese Texte haben allerdings weder Eingang in das kulturelle Gedächtnis im allgemeinen noch in die Literaturgeschichtsschreibung im besonderen gefunden.

Propagandaliteratur: Ernst Fischers »Der große Verrat«. – Auf der inoffiziellen Skala des literarischen Prestiges von Gattungen stehen symbolschwere Lyrik und Propagandaliteratur auf entgegengesetzten Polen. Die offene Instrumentalisierung der Kunst zu politischen Zwecken war im Westen spätestens seit den Erfahrungen von Nationalsozialismus und Stalinismus diskreditiert. Es nimmt daher nicht wunder, daß Ernst Fischers »politisches Drama in fünf Akten«, *Der große Verrat* (1950), keine Aufnahme in die Literaturgeschichten gefunden hat.

Der kommunistische Politiker, Autor und Publizist Fischer lieferte darin eine klare Stellungnahme zu einem der brisantesten Konflikte des frühen Kalten Krieges, der Abspaltung Jugoslawiens von Moskau und der Weigerung Titos, Stalins Befehlen zu gehorchen. Der Ort der Handlung wird zwar mit »Irgendwo in Europa« angegeben, doch ist von Anfang an klar, daß Jugoslawien gemeint ist und sich in der Figur des Ministerpräsidenten Malabranca niemand anderer als Tito verbirgt.²² Die propagandistische Absicht des Stückes ist ebenso klar zu erkennen, etwa in den zahlreichen Dialogen, die *ad spectatores* gerichtet sind und die beispielhaft die orthodoxe kommunistische Argumentation vorführen. So überzeugt der sowjetische Gesandte die zweifelnde Tochter Malabrancas davon, daß die Bemühungen um einen autonomen Sozialismus ihres Vaters historisch völlig verfehlt sind: »Nein Genossin Marina. Es gibt nur eine Welt des Sozialismus, so wie es nur eine Welt des Kapitalismus gibt. I. . . J Heute gibt es nichts als zwei Fronten. Und zwischen den Fronten wächst kein Gras, blüht kein Baum.«²³

Diese starre, bipolare Logik ist ein Charakteristikum des stalinistischen Diskurses. Das bedingungslose Bekenntnis zur Sowjetunion wird darin zum »Prüfstein«²⁴ für die wahre kommunistische Gesinnung, auf der Bühne suggestiv in Szene gesetzt als Abstimmung nach einer Diskussion unter Arbeitern und Bauern. Das Ergebnis ist klar, alle sind für Moskau, und damit sind die Gegenargumente vom Tisch.²⁵ Wer sich gegen Moskau stellt, wolle in die Welt der (faschistischen) Vergangenheit zurück.²⁶

Wie in dieser Textsorte üblich, ist auch die Figurenzeichnung schematisch und trennt deutlich »gute« von »bösen« Charakteren. Ein ehemaliger Kampfgefährte Malabrancas entpuppt sich als US-Spion, der gewalttätige Auseinandersetzungen anzettelt,²⁷ eine amerikanische Journalistin ist nur zu zynischen Bemerkungen fähig. Der Innenminister, der Malabrancas Pläne unterstützt, arbeitet im geheimen für die Amerikaner. Dagegen sind die russischen Gesandten in ihrer Weltanschauung gefestigt. Die plastischsten und überzeugendsten Figu-

ren sind aber just diejenigen, die gegen die Parteidoktrin verstoßen. Und sie haben auch die einleuchtenderen Argumente: Malabranca und sein anarchistischer Sohn Diego. Letzterer wendet sich gegen die Orthodoxie und den Dogmatismus der Kommunistischen Partei und plädiert im Streit mit seiner mittlerweile linientreuen Schwester für die Freiheit der Entscheidung, ganz im Sinne des Existentialismus Sartrescher Prägung.

DIEGO: Siehst du, ich war ein guter Partisan, Du auf Du mit dem Tod. Für euren Kollektivismus bin ich vollkommen untalentierte. Da hast du das Bekenntnis eines – wie sagt ihr so sinnvoll? – eines zersetzten Menschen.

MARINA: I. . . Du spottest über unseren Kollektivismus. Warum soll das Gute nicht siegen, die Arbeit der neue Mensch? Wenn man will, wenn wir alle wollen.

DIEGO: Ich fürchte, dein neuer Mensch ist ein blöder Vorzugsschüler. I. . . Leben heißt fragen. Aber ihr wißt die Antwort, bevor euch die Frage gequält hat. Ich hasse die rechthaberischen Antworten. Ich hasse jede Rechtgläubigkeit. In jedem Augenblick will ich frei entscheiden, ich allein, nicht im vorgewärmten Bett einer Weltanschauung.²⁸

Selbst die Figur Malabranca erscheint mit all ihren Fehlern sympathischer als die dogmatischen KP-Vertreter, auch wenn er am Ende seinen Sohn töten läßt, da sich dieser – in einer wenig überzeugenden Wendung – gegen ihn gestellt hat. Das Stück verhandelt hier in einer an Schillers *Don Carlos* erinnernden Konstellation die Widersprüche und Zweifel seines Autors an der Kommunistischen Partei und ihrer Linie. Endgültig lossagen konnte sich Fischer davon aber erst anläßlich des Prager Frühlings. Im *Großen Verrat* stellte er die Parteidoktrin noch über alle persönlichen Bedenken.²⁹ In seinen 1973 erschienenen Erinnerungen schildert Fischer das propagandistische Kalkül des Stückes: »Aus dem Mitdenken des Publikums sollte sich der Schluß ergeben: in der geschichtlichen Entwicklung kommt es nicht darauf an, ob ein Akteur sympathisch ist oder nicht, sondern nur auf die Sache, die er vertritt. Die Sache entstellt den Menschen zur Neben-Sache; I. . .I.«³⁰

Seine agitatorische Wirkung hat *Der große Verrat* damals nicht verfehlt, allerdings nur bei einem eingeschworenen Publikum. Die Zeitung *Neues Österreich* berichtet anläßlich der Uraufführung im Neuen Theater in der Scala in Wien von wiederholtem Szenenapplaus und Schlußovationen für den Dichter, die *Arbeiterzeitung* von Begeisterungstürmen an den dafür im Text vorgesehenen Stellen, was allerdings bei einem Publikum keine Überraschung sei, das als tägliche Leserschaft der kommunistischen *Volksstimme* »ins Theater befohlen« worden sei.³¹ Auch in der DDR wurde das Stück in zahlreichen Theatern aufgeführt. Ernst Fischer hat sich später von seinem Drama, das er als »schwaches

und schlechtes theatrales Pamphlet« bezeichnet,³² distanziert und seinen Irrtum in der Einschätzung Titos bereut. Den »großen Verrat« an den Arbeitern und der Sache des Sozialismus habe nicht Tito, sondern Stalin begangen.³³

Österreich im Kalten Krieg: Das Duo Dor/Federmann. - Die ausführlichste Beschäftigung mit den Themenfeldern des Kalten Krieges findet sich in den Texten von Milo Dor und Reinhard Federmann. Milo Dor, 1923 als Milutin Doroslovac in Budapest geboren und in Belgrad aufgewachsen, wurde 1942 wegen seiner Tätigkeit im jugoslawischen Widerstand verhaftet und 1943 als Zwangsarbeiter nach Wien deportiert. Er blieb nach Kriegsende in Österreich und begann auf Deutsch zu schreiben. Reinhard Federmann, im gleichen Jahr in Wien geboren, war der Sohn eines Richters am Wiener Landesgericht, der 1938 von den Nazis als »Halbjude« entlassen wurde. Federmann wurde 1942 zur Wehrmacht einberufen und geriet in sowjetische Kriegsgefangenschaft, aus der er im September 1945 wegen Arbeitsunfähigkeit entlassen wurde. In gemeinsam verfassten Polemiken und Radiosendungen wandten sich die beiden jungen Autoren gegen die Re-Nazifizierung der österreichischen Kultur und forderten – sich gegen den herrschenden Diskurs stellend – eine Literatur, die sich mit »den Ereignissen der jüngsten Vergangenheit« sowie der zeitgenössischen politischen Lage auseinandersetzt, etwa in dem programmatischen Aufsatz *Für eine Literatur der Verpflichtung* aus dem Jahr 1949.³⁴

Die Romane und Erzählungen von Dor und Federmann folgen diesem Programm. Nachdem sie aber mit ihren anspruchsvollen literarischen Projekten wenig Erfolg hatten, begannen sie in Teamarbeit Unterhaltungsliteratur zu verfassen, die sich an anglo-amerikanischen Vorbildern orientierte.³⁵ Deutlich erkennbar standen hier die Romane von Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Eric Ambler und vor allem Graham Greenes *Der dritte Mann* Pate.³⁶ Abgebrühte Protagonisten, lässiger Slang, ein machohaftiger Umgang mit Frauen, schummrige Bars und reichlich Zigaretten und Alkohol bilden die Grundbestandteile dieser österreichischen Version der *hard-boiled*-Literatur. Charakteristisch für diese Romane ist, daß sie innerhalb der Grenzen der jeweiligen Genres immer wieder erstaunlich scharfe Blicke auf zeitgeschichtliche Phänomene werfen. Das gilt besonders für die beiden Thriller *Internationale Zone* (1953) und *Und einer folgt dem anderen* (1953).

Eva Horn hat die These aufgestellt, daß sich Agententhriller in der Auseinandersetzung mit der Welt der Geheimdienste durch eine spezifische »epistemologische Luzidität« auszeichnen, die sie »gegenüber allen Text- oder Erzähl-Genres, die den Anspruch erheben, einfach »die Wahrheit« offenzulegen«³⁷ abhebt. Das trifft bis zu einem gewissen Grad auch auf die Romane von Dor/Federmann zu. Wien erscheint darin als die Drehscheibe von Agententum und Schwarzmarktaktivitäten, als »letztes offenes Tor zwischen Ost und West«³⁸. Hier treffen sich

bulgarische Ganoven, rumänische Schwarzhändler, entflozene Sowjetbürger, einheimische Kleinkriminelle und die Vertreter der vier Besatzungsmächte zu ihren zwielichtigen Machenschaften. Die gesellschaftliche Ordnung ist labil, in den Zonen herrschen eigene Gesetze, die im Notfall von den Besatzungsmächten auch umgangen werden. Das Überschreiten der Zonengrenzen ist ein gefährlicher Akt, die Sicherheit der Person nirgendwo garantiert, am wenigsten im Einflußbereich der Sowjets.

In *Internationale Zone* gibt es mit Ausnahme des im Hintergrund stehenden Schriftstellers Petre Margul³⁹ keine einzige positive Figur. Dor/Federmann entwerfen darin ein gewagtes Szenario: Der Schwarzhändler Georgi Maniu erhält geschmuggelte amerikanische Zigaretten über die Kommunistische Partei Ungarns und bringt sie unter Mithilfe sowjetischer Offiziere nach Wien, wo er sie mit großem Gewinn verkauft. Als Gegenleistung entführt er für die Sowjets Menschen aus den anderen Besatzungszonen, die dann in sibirische Lager verbracht werden. Die Gefahr, willkürlich oder aufgrund kleiner Vergehen in ein GULAG interniert zu werden, ist ständig präsent. Und was dort zu erwarten ist, wird deutlich geschildert: »Eines Morgens würde er in einem trostlosen sibirischen Kaff erwachen, mit einem langen Bart und ausgehungertem Magen, und der feine doppelreihige Anzug würde zerrissen und verdreht an seinen Knochen herunterhängen. Und dann würde er zur Arbeit geprügelt werden, eine Nummer unter Millionen, gequält von ewigem Hunger und endlosen Träumen von einer glänzenden Vergangenheit, und das fünf Jahre lang, zehn Jahre, dreißig Jahre. Bis zum Tod.«⁴⁰

Die berüchtigten Lager in Kolyma und Karaganda werden namentlich erwähnt, ebenso die geheimen Millionenstädte der Rüstungsindustrie im Nordural. An diesen Stellen brechen die Abgründe des Stalinismus in das Spielszenario der Agentengeschichte herein wie nirgends sonst in der österreichischen Literatur. Auch die wiederholten Schilderungen von Menschenverschleppungen durch die sowjetischen Behörden in Österreich werfen ein grelles Licht auf einen Ausschnitt des Kalten Krieges, der von der Geschichtswissenschaft erst viel später thematisiert worden ist, der sich damals aber tief ins öffentliche Bewußtsein gegraben hat. Vor allem Entführungen auf offener Straße haben zu einer nachdrücklichen Verängstigung der Menschen in der Sowjetzone geführt, wie Zeitzeugenberichte belegen.⁴¹

Und einer folgt dem anderen schildert eine solche traumatische Szene, die allerdings für den Betroffenen zu einem glücklichen Ende führt. Einem angeblich wegen einer falschen Identitätskarte an der Demarkationslinie von den Sowjets verhafteten und nach Wien verschleppten deutschen Kaufmann gelingt durch einen waghalsigen Sprung aus dem Jeep die Flucht. Die durch seine Hilferufe zusammengelaufene Menge und das beherzte Eingreifen einer Wiener Hausfrau, die dem russischen Soldaten mit ihrer Einkaufstasche die Waffe aus

der Hand schlägt, verhindern seine neuerliche Verhaftung durch die Sowjets. Daß es dabei um mehr als ein Pafvergehen gegangen ist, macht der Text aber auch klar.

Es sind vor allem die sowjetischen Besatzungsbehörden, deren brutale Methoden hier an den Pranger gestellt werden. Die Vertreter der Sowjetmacht befinden sich dabei selbst in Abhängigkeit von der Gnade der Partei und sind permanent von Absetzung und Inhaftierung bedroht. Die Westmächte erscheinen demgegenüber in einem milderem Licht. Eine zeithistorisch interessante Figur ist ein französischer Kulturattaché, der als »Monsieur Charles« in *Und einer folgt dem anderen* auftritt. Er interessierte sich »für alle Details des politischen und wirtschaftlichen Lebens in Österreich«⁴². Über sämtliche wichtigen Persönlichkeiten des Landes legt er eine Karteikarte an, in der von der Weltanschauung bis zu den privaten Leidenschaften alles verzeichnet ist. Der Held des Romans beginnt für ihn zu arbeiten und übernimmt diverse Rechercheaufträge, als er jedoch erfährt, daß es sich bei Monsieur Charles um einen französischen Spion handelt, bricht er seine Arbeit sofort ab. Dieser Figur liegt eine historische Person zu Grunde. Milo Dor berichtet, daß Reinhard Federmann und er eine Zeitlang für den »französischen Informationsdienst« gearbeitet haben, der ein Bulletin mit Kulturnachrichten herausgab. Ihr Kontaktmann hieß Monsieur Simon und zeigte ebenfalls ein reges Interesse für die österreichische politische Szene und alles, was über die Ostblockländer zu erfahren war, so daß es nahe lag, in ihm einen Geheimdienstmann zu vermuten. Federmann habe von ihm dann sogar das Angebot erhalten, gegen einen fixen Monatslohn regelmäßig Informationen zu beschaffen.⁴³

Es sind aber nicht nur die zahlreichen Details dieser Art, die die Agententhriller von Dor/Federmann zu lohnenden Objekten literaturgeschichtlicher Beschäftigung machen. *Und einer folgt dem anderen* liefert in seiner gesamten Konstruktion eine originelle Analyse der Geheimdienstaktivitäten während des Kalten Krieges. Die im Mittelpunkt des Romans stehende blutige Jagd nach den Konstruktionsplänen einer Nazi-Geheimwaffe war völlig umsonst, da es sich bei diesen Plänen um eine Fälschung der Amerikaner aus der Zeit des Zweiten Weltkrieges handelte, die zur Desinformation der Gegner angefertigt wurde. Die Einbrüche, Verfolgungsjagden, Morde hatten kein wirklich existierendes Ziel, sondern entsprangen der Hysterie und Paranoia der Geheimdienste. Eine Diagnose, die Eva Horn in ihrer Studie über den »Geheimen Krieg« über fünfzig Jahre später ganz ähnlich stellt. Weil der Konflikt der Großmächte aufgrund der Atomwaffen nicht als realer Krieg auszutragen war, sei der »geheime Krieg« an seine Stelle getreten.⁴⁴ Die Spekulationen über den Feind, seine Aktivitäten, Strategien und Kapazitäten verselbständigten sich und hatten keinen realen Gehalt mehr.

Angesichts solcher Verhältnisse liegt die Idee einer satirischen Verarbeitung

des Themas nahe. Ende der fünfziger Jahre schrieben Dor und Federmann eine Polit-Satire mit dem Titel *Die Abenteuer des Herrn Rafaeljan*.⁴⁵ Ort der Handlung ist der fiktive, südöstliche Staat Dazien. Der im Exil lebende Dazier Erwant Rafaeljan reist aus seiner Wahlheimat Paris wieder in sein Land, um eine Zeitungsreportage zu verfassen. Konkurrierende Minister und eine von dem »hilfreichen großen Vaterland aller Werktätigen«⁴⁶ unterstützte Untergrundorganisation bekämpfen einander dort in einem verdeckten Krieg. Die Atmosphäre allgegenwärtigen Verdachts, gegenseitiger Bespitzelung und raffinierter Attentate, wie sie den Kalten Krieg in seinen heißen Phasen prägte, wird parodistisch bloßgestellt. Die »Nationale Liga« organisiert ihre Terroranschläge mittels eines Blumenversandhandels, der russische Geheimdienstoffizier heißt Oberst Puschkin (wie übrigens auch in *Und einer folgt dem anderen*), ein dazischer General Puccini und der Oberste Staatsanwalt Chachaturian.

Obwohl es in Dazien also wie in einem Operettenstaat zugeht, sind es doch blutige Konflikte mit internationalen Dimensionen, die sich hier abspielen. Der Roman beschreibt die alles umfassende Zweiteilung der Welt zur Zeit des Kalten Krieges, den Druck auf jede politische Bewegung, sich zu einer der beiden ideologischen Blöcke zu bekennen. Nationale Konfliktpartner suchen sich Unterstützung bei den konkurrierenden Großmächten, die wiederum abschätzen müssen, inwieweit sie wegen einer lokalen Krise einen internationalen Konflikt riskieren wollen. Freilich können sich *Die Abenteuer des Herrn Rafaeljan* in Witz und Schärfe nicht mit den fast zeitgleich erschienenen filmischen Kalte-Kriegs-Satiren *One, Two, Three* (1961) von Billy Wilder und *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964) von Stanley Kubrick messen. Der Roman thematisiert aber trotzdem auf originelle Weise einige Mechanismen zeitgenössischer Weltpolitik. Bezeichnend ist, daß es immer noch schwierig war, einen derartigen Text bei einem Verlag unterzubringen. So erschien er zuerst unter dem Titel »Abenteuer im Nahen Osten« nur in der Grazer Zeitung *Neue Zeit* als Fortsetzungsroman, 1963 dann erst unter dem neuen Titel *Die Abenteuer des Herrn Rafaeljan* in der Signum-Taschenbuch-Reihe des deutschen Siegbert-Mohn-Verlags.⁴⁷

Einem anderen Kalten-Kriegs-Roman aus der Werkstätte Dor/Federmann war mehr Erfolg beschieden. Das 1954 erschienene *Romeo und Julia in Wien*⁴⁸ verkaufte sich gut und wurde 1956 sogar verfilmt. Regie führte Rudolf Jugert, die Hauptrollen spielten zwei Kino-Stars der Epoche, nämlich Karlheinz Böhm und Anouk Aimée.⁴⁹ Dor/Federmann transponierten den Shakespeareschen Stoff in das Wien der Besatzungszeit. Statt der Capulets und der Montagues stehen sich nun die UdSSR und die USA gegenüber, Romeo (Wilson) ist ein amerikanischer Journalist und ehemaliger Korea-Kämpfer, Julia (Mischkin) eine russische Übersetzerin im Wiener Büro der Nachrichtenagentur TASS. Aus dem hilfreichen Pater Laurenz ist ein Hofrat Lorenz geworden, aus dem aufbrausenden

Tybalt der linientreue Major Tubaljow usw. Die Übertragung des Stoffes aus dem Verona der Renaissance in die Gegenwart des Kalten Krieges wirkt durchaus schlüssig, wenn auch manchmal etwas mechanisch.⁵⁰ Besonders interessant sind aber die Änderungen und Aktualisierungen des Stoffes in Dors und Federmanns flott geschriebenem Zeitroman.

Wie im Fall der beiden Agententhriллер wird auch hier ein genaues Bild der gesellschaftlichen Atmosphäre des Kalten Krieges gezeichnet. Das Gehabe der Diplomaten auf einem Empfang erscheint dabei als Modell der internationalen Beziehungen, wo hinter aller Friedensrhetorik stets eine tödliche Drohung steckt: »Das ist der Kühlschrank, in den der Krieg gelegt ist. Schau, wie nett sie zueinander sind. Dabei hassen sie einander. Sie sind bereit, einander exekutieren zu lassen, sobald sich die Gelegenheit dazu ergibt. Heute trinken sie noch Aperitifs und unterhalten sich über Cocteau.«⁵¹

Die sowjetische Seite erscheint wiederum in einem wesentlich kritischeren Licht. Erneut ist davon die Rede, daß mißliebige Personen aus Wien verschleppt und in Lager interniert werden, daß die Sowjetbürger dazu angehalten sind, sich gegenseitig zu bespitzeln und zu denunzieren, daß bei individuellen Verfehlungen die ganze Familie bestraft wird, daß in sowjetischen Medien nur geistlose Propaganda-Arbeit verrichtet wird. Zur Sprache kommt auch ein aus heutiger Sicht besonders absurdes Detail der Propagandaschlachten des Kalten Krieges, nämlich der Kartoffelkäfer (colorado beetle), der laut kommunistischer Propaganda von den Amerikanern in den Ostblock eingeschleust worden sei um Mißernten zu verursachen.⁵²

Zu diesem dunklen Bild von der Sowjetunion gehört auch eine gravierende Änderung gegenüber der Vorlage. Julia, die wegen Romeo aus sowjetischen Diensten fliehen wollte, bringt sich nicht um, als sie von seinem Tod erfährt, sondern liefert sich den russischen Behörden aus, was angesichts der zu erwartenden Strafe für ihre Beziehung mit einem Amerikaner und ihren Fluchtversuch einem Selbstmord gleichkommt, so suggeriert es der Roman. Eine zweite einschneidende Änderung betrifft auch den Schluß. Bei Shakespeare steht am Ende die Versöhnung der verfeindeten Lager, die durch das Opfer der beiden Liebenden möglich geworden ist. Für den Kalten Krieg war so etwas nicht zu hoffen. Am Schluß von *Romeo und Julia in Wien* wird nur der Polizeiakt beendet, nicht der Konflikt.

Ungarn als Bewährungsprobe: Erika Mitterers »Tauschzentrale«. – Erika Mitterer gehört zusammen mit Friedrich Torberg, Rudolf Henz, Gertrud Fussenegger und anderen zur Generation jener Autorinnen und Autoren, die sich nach 1945 immer noch »innerhalb eines ununterbrochenen literarischen Kontinuums sahen«⁵³ und die einen zu starken Gegenwartsbezug der Literatur zugunsten überzeitlicher Themen und traditioneller Formen ablehnten. Trotzdem ist ihr

Roman *Tauschzentrale* (1958) eines der wenigen Beispiele für die Thematisierung des Ungarnaufstandes von 1956 in der österreichischen Literatur. Erzählt wird darin die Geschichte einer pubertären Identitätskrise und ihrer Überwindung. Der fünfzehnjährige Bert lebt bei seiner geschiedenen Mutter. Als er glaubt, daß es in deren Leben einen neuen Mann gibt, bricht er gekränkt nach Ungarn auf, um dort am gerade begonnenen Aufstand teilzunehmen. Er schafft es allerdings nur bis zu einem Flüchtlingslager an der Grenze. Dort hilft er einige Tage bei der Versorgung der Flüchtlinge mit, um dann nach dieser Bewährungsprobe und einer weiteren Mutprobe geläutert nach Hause zurückzukehren.⁵⁴ In der Erzähldramaturgie des Romans dient der Ungarnaufstand vor allem als Projektionsfläche der pubertären Abenteuerphantasien des Protagonisten: »In erster Linie handelte es sich darum, Mut und Todesverachtung zu beweisen, der Gewalt zu zeigen, daß sie nicht allmächtig ist! Daß man ihrer Herrschaft den Tod vorzieht! Wie glücklich sind sie, die ein solches Beispiel geben dürfen, während wir ...«⁵⁵

In Form von Radionachrichten und daran anschließenden Gesprächen ist der Aufstand zwar ständig präsent, doch geht es neben einer rudimentären Wiedergabe der Ereignisse vor allem um das Lob der Hilfsbereitschaft der Österreicherinnen und Österreicher. Ganz kurz blitzen auch die menschlichen Katastrophen auf, die die Flucht aus Ungarn mit sich brachte: die Durchquerung von Minenfeldern, auseinandergerissene Familien, während der Flucht gestorbene Babys.

Mehr als um die historischen Ereignisse geht es um deren Wiederhall im Alltag der österreichischen Bevölkerung, doch auch das bleibt nur eine vage angedeutete Kulisse für die im Zentrum stehende Selbstfindungsgeschichte.⁵⁶ Daß dieser Roman die »Einstufung Mitterers als »apolitische Autorin« in Frage«⁵⁷ stellen würde, wie in der Sekundärliteratur behauptet, darf daher stark bezweifelt werden. Daß die Ungarnkrise auch bei anderen Figuren des Romans »innere Reifungsprozesse«⁵⁸ beschleunigt, in ihren geschichtlichen Dimensionen aber unausgeleuchtet bleibt, belegt gerade den apolitischen Charakter des Werkes.

Die Ausnahme: Reinhard Federmanns »Das Himmelreich der Lügner«. – Reinhard Federmanns *Das Himmelreich der Lügner* (1959) ist vielleicht der einzige große Roman der österreichischen Literatur der fünfziger Jahre, der sich dem Thema des Kalten Krieges stellt. Seine singuläre Stellung zeigt sich schon am zeitlichen Bogen, den er spannt. Entgegen der offiziellen Österreich-Ideologie werden die historischen Bruchstellen nicht mit 1938 und 1945 festgelegt, sondern er setzt die relevanten Epochengrenzen mit der Ausschaltung des österreichischen Parlaments im März 1933 und dem Ungarnaufstand Ende 1956 an. Damit stellt er sich gegen eine Geschichtsauffassung, die die Zeit zwischen »An-

schluß» und Befreiung als einmaligen Ausnahmezustand begreift und aus ihren historischen Zusammenhängen reißt. Statt dessen lenkt er seinen Blick auf die Kontinuitäten und Übergänge vom Austrofaschismus über Nationalsozialismus, Stalinismus und Besatzungszeit bis zum Kalten Krieg. Die Wurzeln für den politischen Zustand Österreichs in der Zweiten Republik werden in den dreißiger Jahren ausgemacht.⁵⁹

Der Roman erzählt die Lebenswege von fünf sozialdemokratischen Genossen, des arbeitslosen Eisenbahners Josef Chwala, der nach der Niederlage von 1934 zu den Nazis überläuft, des lokalen Parteibmanns Karl Beranek, der ein paar Tage vor Kriegsende aus der Wehrmacht desertiert und später Gewerkschaftsfunktionär und SPÖ-Nationalratsabgeordneter wird, des Physikstudenten Heinz Rubin, der im KZ ermordet wird, des Schutzbund-Zugführers Robert Gernhardt, der in den Kämpfen des Februar-Aufstandes verschollen ist, und des Ich-Erzählers Bruno Schindler, der 1934 über Brünn nach Moskau flieht, mit der Roten Armee als Befreier nach Wien zurückkehrt und sich 1949 nach Westdeutschland absetzt. Seine Erzählung steht explizit unter dem Signum des exakten Berichts.⁶⁰ Es soll all das aufgezeichnet werden, was bisher verschwiegen wurde, nicht nur historische Fakten, sondern auch das, »was die rettenden Schubfächer der Archive nie erreicht«⁶¹. Die »große« politische Geschichte wird auf die »kleine« Geschichte der Individuen heruntergebrochen. Der Erzähler ist sich von Anfang an der Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit⁶² und der Unzuverlässigkeit der Erinnerung bewußt.⁶³ Nichtsdestotrotz wird an dem Anspruch eines Gegen-Gedächtnisses festgehalten, das sich von der offiziellen Geschichtsschreibung abhebt.

Freilich steht diese Erinnerungsarbeit gleich doppelt im Zeichen der Niederlage. Erste Notizen und Fragmente zu seinem Bericht verfaßte Bruno Schindler schon nach der Niederschlagung des Arbeiteraufstandes im Februar 1934 in Brünn, der zweite Anlauf zu seinem Bericht findet im Dezember 1956 nach der Niederschlagung des Aufstands in Ungarn statt. Die Parallelisierung der zwei Ereignisse ist offensichtlich. Beide Male handelte es sich um Aufstände gegen totalitäre Systeme, beide Male blieb das Ausland trotz anders lautender Versprechungen untätig, beide Ereignisse wurden zu Traumata der Linken. Während der Ungarn-Aufstand allerdings nur aus der Ferne erwähnt wird, liefert *Das Himmelreich der Lügner* eine detailreiche Darstellung des Abgleitens der Ersten Republik in den Ständestaat. Abgesehen von Jura Soyfers Fragment gebliebenem Roman *So starb eine Partei*, ist derartiges in der österreichischen Literatur kaum zu finden.

Federmanns Roman besticht dabei durch seinen genauen Blick auf den Mikrokosmos der Sozialdemokratie in Wien, gebündelt in exemplarischen Figuren – auch hier dem literarischen Verfahren Soyfers verwandt. Die wachsende Spannung zwischen den politischen Lagern wird in kurzen Episoden konzentriert

und durch den Bericht der historischen Fakten ergänzt.⁶⁴ Ganz offensichtlich schreibt Federmann mit Blickrichtung auf eine Gesellschaft, die den Februar 1934 bereits vergessen hat oder ihn zu vergessen versucht. Deutliche Kritik übt der Roman jedenfalls an der Untätigkeit der sozialdemokratischen Parteiführung, die trotz der zahlreichen Warnsignale auf Abwarten und Verhandlungen mit dem Dollfuß-Regime setzte.⁶⁵ »Im Herbst des Jahres 1933 wußte die ganze Welt, daß uns nicht mehr zu helfen war. Nur wir wollten es nicht glauben.«⁶⁶ Das Scheitern des Versuchs der fünf Genossen am 12. Februar, zu Waffen zu kommen und sich gegen die Staatsgewalt zur Wehr zu setzen, steht paradigmatisch für das Scheitern des Widerstands der österreichischen Arbeiterbewegung gegen das Dollfuß-Regime.

Der Erzähler flieht im März 1934 in die UdSSR, um dort den wahren Sozialismus zu suchen und seinen Bericht fertigzuschreiben und publizieren zu können. Schon bald jedoch muß er den Gang in die Sowjetunion, der ihm als Weg von der Unterdrückung in die Freiheit erschienen war, als Schritt in die gegenteilige Richtung erkennen.⁶⁷ Im zentralen Kapitel »Das Menschenrecht« – eine Anspielung auf eine Zeile der *Internationale* – liefert Federmanns Roman eine hellsichtige Analyse des stalinistischen Unterdrückungssystems.⁶⁸ Die willkürlichen Verhaftungen und Verurteilungen erzeugen ein allgemeines Klima der Angst. Anpassung alleine genügt aber nicht, sondern das System zwingt zum ständigen öffentlichen Glaubensbekenntnis an die Weisheit Stalins bzw. die Unfehlbarkeit der gerade eingeschlagenen Parteilinie – aber auch das ist keine Garantie für Sicherheit.⁶⁹ Letztlich ist es nämlich »gar nicht von dir abhängig, ob sie dich einsperren oder Karriere machen lassen«, heißt es an einer Stelle.⁷⁰ Das Damokles-Schwert der Lagerhaft und die Tatsache, daß auch zahllose überzeugte Kommunistinnen und Kommunisten in den GULAGs landen, ohne den Grund dafür zu kennen, kehren auch in den Zeitzeugenberichten aus dem Stalinismus immer wieder.⁷¹

Ein wesentliches Instrument des totalitären Systems erkennt der Roman in der omnipräsenten Mahnung zur »sozialistischen Wachsamkeit«⁷², die im Klartext einen Aufruf zur permanenten gegenseitigen Bespitzelung bedeutet, mit dem Ziel, möglichst alle in den Schuldzusammenhang zu verwickeln. Schindler wird selbst Opfer einer Denunziation, wird verhaftet, brutal verhört und muß sich dann mit einem halben Jahr Arbeit im Kohlebecken von Kuznez »rehabilitieren«. Trotzdem macht er sich keine Illusionen über das Ausmaß der eigenen Involviertheit in die Verbrechen. Er selbst hat während seiner Militärzeit einen Gefangenentransport bewacht, den elenden Zustand der inhaftierten »Systemgegner« gesehen und hätte vermutlich auch geschossen, falls einer zu fliehen versucht hätte.⁷³ Seine Bilanz ist in der Darstellung der Funktionsweise des Stalinismus so klar wie im Ton desillusioniert. »I. . . es war meine Pflicht, das Gegenteil von dem, was ich erkannt hatte, deutlich und mit lauter Stimme

hinauszuschreien. Es war meine Pflicht, meine Freunde zu verraten. Sie zu beschimpfen. So zu tun, als hätte ich sie nie gekannt. Sie in Ketten zu legen und in ihrem Gestank ersticken zu lassen. Sie zu erschießen. Und als ich mir die scheinbar akademische Frage vorlegte, ob ich das alles im entscheidenden Augenblick wirklich tun würde, sprang mir unversehens die Antwort ins Bewußtsein: du hast es ja schon getan.«⁷⁴

1945 kehrt Schindler mit der Roten Armee nach Wien zurück, wird Redakteur der sowjetischen Armeezeitung und sucht nach seinen ehemaligen Genossen. Atmosphärisch dicht schildert der Roman das Österreich der Besatzungszeit, in dem sich zahlreiche halbseidene Gestalten tummeln: aalglatte Opportunisten, Kriegsgewinnler und Wirtschaftswunderprofiteure, rücksichtslose Aufsteiger und Verräter, gewissen- und erinnerungslose Politiker. Dazu kommt der beginnende Kalte Krieg; die willkürlichen Verhaftungen und Verschleppungen durch die sowjetischen Besatzungsbehörden, die bereits in *Internationale Zone* eine wichtige Rolle spielten, die ersten Konflikte zwischen SPÖ und KPÖ wegen der von der Sowjetunion verwalteten USIA-Betriebe, die rasch einsetzende Verdrängung der NS-Verbrechen und die Integration der ehemaligen Nazis.

Besonderes Augenmerk legt der Text auf die regionalen Propagandaschlachten des Kalten Krieges, die sich westliche und sowjetische Medien in enger Zusammenarbeit mit den jeweiligen Geheimdiensten liefern und die meist auf reinen Fiktionen beruhen. Schindler erlebt diese Auseinandersetzungen um vermeintliche oder echte Überläufer, Saboteure und Spione als Zeitungsredakteur aus nächster Nähe mit und sieht mit zunehmendem Ekel die Manipulationen, die im Auftrag der Partei vorgenommen werden bzw. die er selbst vorzunehmen hat. Was wahr ist und was gelogen, läßt sich oft auch für ihn nicht mehr trennen, einen »Unschuldigen im klassischen Sinn« gibt es »bei solchen Methoden«⁷⁵ ohnehin nicht mehr. Schindlers Widerwille, an dem Lügengespinnst mitzuwirken, bemerken bald auch seine Vorgesetzten, und er soll nach Moskau strafversetzt werden. Er entzieht sich diesem Schicksal durch die Flucht in die Bundesrepublik Deutschland, wo er vom amerikanischen Geheimdienst bereitwillig empfangen wird. Nachdem er zunächst als Experte für ein (vermutlich vom CIA finanziertes) »Institut für osteuropäische Fragen« gearbeitet hat, schlägt er sich in der Folge als freier Journalist durch und wagt sich erst 1956 wieder nach Wien, wo er im Auftrag einer Zeitung über den Ungarn-Aufstand schreiben soll, den Ausgangspunkt seines Erzählens.

Schindlers revolutionäre Ideen von der Aufgabe des Individuums im historischen Prozeß sind spätestens angesichts der »Tragödie«⁷⁶ in Ungarn einer grundlegenden Resignation gewichen. »Wir sind das geblieben, was wir gewesen sind, als der Vorhang aufging: Zuschauer. Die Rolle des Zuschauers, meine Damen und Herren, besteht darin, das Spiel schweigend zu betrachten«⁷⁷, formuliert er in einer fiktiven Trauerrede. Die Fallhöhe dieser Enttäuschung haben bereits

die beiden dem Roman vorangestellten Mottos vorgegeben: »Ein neues Lied, ein besseres Lied, / O Freunde, will ich euch dichten! / Wir wollen hier auf Erden schon / das Himmelreich errichten« (Heinrich Heine), und: »Unsere Zeit ist vor allem eine Zeit der Lüge.« (Leo Trotzki).

Während seines Wien-Aufenthalts kommt es zu einer für die österreichische Nachkriegsmentalität bezeichnenden Szene. Schindler trifft seinen alten Genossen Beranek, der mittlerweile sozialdemokratischer Nationalratsabgeordneter geworden ist, in trautem Gespräch an einem Tisch mit dem ehemaligen Austrofaschisten Naderny, mittlerweile ÖVP-Abgeordneter. »Die beiden verstanden sich gut, und einem Unbeteiligten wäre es nicht im entferntesten eingefallen zu behaupten, daß hier zwei politische Gegner zusammensaßen, zwei Männer, die irgendetwas, in ferner Vergangenheit, auf einander geschossen hatten.«⁷⁸

Was die beiden verbindet, ist das Verdrängen der Vergangenheit und die vereinte Position im Kalten Krieg. Dieses Bild des versöhnlichen Zusammensitzens am gemeinsamen Tisch spielt für das Selbstverständnis der Zweiten Republik eine zentrale Rolle. Opfer und Täter, Sozialdemokraten und Christlich-soziale, Juden und Nazis sollten die Vergangenheit begraben, zusammen das neue Österreich aufbauen und den Kommunismus abwehren, das sei das Gebot der Stunde. Welche Abgründe sich hinter diesem Bild auftun, läßt sich in Ingeborg Bachmanns Erzählung *Unter Mördern und Irren* nachlesen. Und auch in Federmanns Roman wird die geschichtsklitternde Funktion des »gemeinsamen Tisches« deutlich gemacht. Der Fremdkörper ist der von Beranek hinzugebetene Schindler, der die Verbrechen der Vergangenheit nicht vergessen kann, der dem Nazi Josef Chwala kein Leumundszeugnis ausstellt, wie es der SPÖ-Abgeordnete »natürlich«⁷⁹ getan hat, um ihm in seinem neuen Leben keine Steine in den Weg zu legen.

Neben seiner intensiven Auseinandersetzung mit Zeitgeschichte ist diese Außenseiterposition gegenüber der herrschenden Kompromißbereitschaft der zweite Grund, der Federmanns Roman in der österreichischen Literatur der fünfziger Jahre so bemerkenswert macht. Er ist aus einer Position heraus geschrieben, die in den öffentlichen Diskursen in Österreich nach 1945 kaum zu finden war.⁸⁰ Er stellt sich quer gegen das Verdrängen des Austrofaschismus, indem er sich über 250 Seiten lang mit seiner Entstehung und seinen Folgen auseinandersetzt. Er stellt sich quer gegen das rasche Entschuldigen und Integrieren der ehemaligen Nationalsozialisten und erinnert in einer eindrucksvollen Binnenerzählung an die Opfer des Holocaust.⁸¹ Er liefert eine überzeugende Analyse des stalinistischen Totalitarismus und des frühen Kalten Krieges, ohne in simple Polemik zu verfallen. Schließlich verfolgt er ohne Sentimentalität und Pathos die Hoffnungen und Traumata der Linken im 20. Jahrhundert, die sowohl von der Sozialdemokratie als auch vom Parteikommunismus enttäuscht wurden und ideologisch heimatlos geworden sind. Der Protagonist hat sich am

Ende ins Private zurückgezogen, nimmt nur noch als ferner Beobachter am politischen Geschehen teil. Dementsprechend resignativ lautet der letzte Satz des Romans: »Nichts ist geschehen.«⁸² Der 530 Seiten starke »Bericht«, der zu diesem Schluß geführt hat, widerlegt ihn freilich eindrucksvoll.⁸³

So ist *Das Himmelreich der Lügner* von den hier vorgestellten Texten das literarisch überzeugendste Beispiel dafür, daß es in der österreichischen Literatur der Nachkriegszeit sehr wohl eine ernst zu nehmende Auseinandersetzung mit zeitgenössischen politischen Themen wie dem Kalten Krieg gab. Allerdings fand diese an den Rändern des literarischen Geschehens statt, abseits der dominierenden ästhetischen Strömungen, in wenig renommierten Genres oder bei Autorinnen und Autoren, die nie in den Kanon der österreichischen Literatur Eingang gefunden haben.⁸⁴ Es drängt sich daher der Verdacht auf, daß das oft beklagte Fehlen dieser Auseinandersetzung weniger eine Lücke der Literatur, als eine Lücke der Literaturgeschichtsschreibung ist.

Anmerkungen

- 1 Für zahlreiche Hinweise danke ich Michael Rohrwasser.
- 2 Für einen neuen Blick auf die österreichische Literatur der fünfziger Jahre plädieren auch Evelyne Polt-Heinzl und Daniela Strigl: »Die Beschäftigung mit der jungen Literatur nach 1945 begann Ende der siebziger Jahre und konzentriert sich seither auf eingeführte Epochenbegriffe und -phänomene (Wiener Gruppe, »Café Raimund) und heute etablierte Namen I. J. Mit den immer gleichen Zitate und dem Bezug auf die Berichte einiger weniger Zeitgenossen haben sich im Laufe der Jahre zwangsläufig literarhistorische Klischees verfestigt. Gerade in der Wahrnehmung der fünfziger Jahre scheinen die Definitionen, was als fortschrittlich und damit für den literaturhistorischen Prozeß relevant gilt, recht eindeutig festgelegt.« Evelyne Polt-Heinzl, Daniela Strigl: *Einleitung*, in: *Im Keller. Der Untergrund des literarischen Aufbruchs nach 1945*, hg. von Evelyne Polt-Heinzl und Daniela Strigl, Wien 2006, S. 7.
- 3 Joseph McVeigh: *Kontinuität und Vergangenheitsbewältigung in der österreichischen Literatur nach 1945*, Wien 1988, S. 132.
- 4 Ebd.
- 5 Ebd.
- 6 So war Henz vor dem Zweiten Weltkrieg Chef der österreichischen Rundfunkanstalt RAVAG, danach wurde er Programmchef des ORF, außerdem Herausgeber der quasi offiziellen Literaturzeitschrift *Wort in der Zeit*.
- 7 Zitiert nach McVeigh: *Kontinuität*, S. 133.
- 8 Vgl. Klaus Briegleb: *Mißachtung und Tabu. Eine Streitschrift zur Frage: »Wie antisemitisch war die Gruppe 47?«*, Berlin-Wien 2003.
- 9 Gerhard Fritsch, Otto Breicha (Hg.): *Aufforderung zum Mißtrauen. Literatur, Bildende Kunst, Musik in Österreich seit 1945*, Salzburg 1967, S. 7.
- 10 Ebd. – Das gilt natürlich nicht für die gesamte Literatur. Fritsch hat in seiner Anthologie ja eine Reihe von Gegenbeispielen versammelt. Den ästhetisch avanciertesten und folgenreichsten Widerpart bildete die sprachexperimentelle Literatur der »Wiener Gruppe«.

- 11 »Dabei war die Opfer-Theorie das opportune Ergebnis von Vergessen, Verniedlichung und bewusster Unterschlagung, nämlich der Tatsache, dass in der Moskauer Deklaration von 1943 auch die Mit-Verantwortung Österreichs an der Teilnahme am Kriege an der Seite Hitler-Deutschlands und »anlässlich der endgültigen Abrechnung« der Beitrag Österreichs für seine Befreiung festgehalten wurde.« Karl Müller: »Sieben Jahre später in einem Totenhaus« oder Zäsuren ohne Folgen. Zu einigen Voraussetzungen des literarischen Lebens in Österreich nach 1945, in: *Die Quarantäne. Deutsche und österreichische Literatur der fünfziger Jahre zwischen Kontinuität und Neubeginn*, hg. von Edward Bialek, Leszek Zyliniski, Wrocław 2004, S. 33.
- 12 Vgl. Robert Menasse: *Seinesgleichen wird geschrieben: Die sozialpartnerschaftliche Ästhetik*, in: Menasse: *Das war Österreich. Gesammelte Essays zum Land ohne Eigenschaften*, Frankfurt/Main 2005, S. 146.
- 13 »In der Tat brauchen wir nur dort fortsetzen, wo uns die Träume eines Irren unterbrochen haben, in der Tat brauchen wir nicht voraus- sondern nur zurückzublicken. Um es vollkommen klar zu sagen: wir haben es nicht nötig, mit der Zukunft zu kokettieren und nebulose Projekte zu machen, wir sind, im besten, und wertvollsten Verstande unsere Vergangenheit, wir haben uns nur zu besinnen, daß wir unsere Vergangenheit sind – und sie wird unsere Zukunft werden.« Alexander Lernet-Holenia: *Gruß des Dichters*, in: *Der Turm*, 1(1945)4/5, S. 109.
- 14 Hans Weigel: *Unvollendete Symphonie*, Innsbruck 1951, S. 9. Weigel ist eine der widersprüchlichen Schlüsselfiguren im österreichischen Kulturbetrieb des Kalten Krieges. Der remigrierte Jude setzte sich schon bald wieder mit ehemaligen Nazi-Schriftstellern an einen Tisch (zum Beispiel im Rahmen des Pürger Dichterkreises), versuchte aber jahrelang gemeinsam mit Friedrich Torberg die Aufführung von Stücken Bertolt Brechts in Österreich aus politischen Gründen zu verhindern.
- 15 Ebd., S. 11.
- 16 Vgl. dazu auch Eisenreich, der 1964 im Rückblick auf die junge österreichische Literatur nach 1945 erklärt, daß sie von einer apolitischen Haltung sowohl gegenüber den politischen Fragen der Gegenwart als auch denen der Vergangenheit gekennzeichnet ist. Vgl. Herbert Eisenreich: *Das schöpferische Mißtrauen oder: Ist Österreichs Literatur eine österreichische Literatur?*, in: *Reaktionen. Essays zur Literatur*, hg. von Herbert Eisenreich, Gütersloh 1964, S. 83.
- 17 Hans Höller: *Ingeborg Bachmann. Das Werk*, Frankfurt/Main 1987, S. 30.
- 18 Über fünfzig Jahre später beschreibt Bernd Stöver den Kalten Krieg als permanenten und aktiv betriebenen »Nicht-Frieden«, »der alle Bereiche des öffentlichen und zunehmend auch Privatlebens berührte.« Bernd Stöver: *Der Kalte Krieg. Geschichte eines radikalen Zeitalters. 1947-1991*, München 2007, S. 76. Die rückblickende Analyse des Historikers macht die Präzision von Bachmanns Bild noch einmal deutlich.
- 19 Auf ganz andere Texte von Ingeborg Bachmann im Kontext des Kalten Krieges hat John McVeigh hingewiesen. Als junge, noch unbekannte Autorin schrieb sie Scripts für eine amerika-freundliche Unterhaltungsserie des amerikanischen Besatzungssenders »Rot-Weiß-Rot«, durchaus im Einklang mit den »Hauptlinien der US-Propaganda.« John McVeigh: *Die Stille um den »Mordschauplatz«: Ingeborg Bachmann, der Kalte Krieg und der Sender Rot-Weiß-Rot*, in: »Über die Zeit schreiben.« *Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zum Werk Ingeborg Bachmanns*, Bd. 3, hg. von Monika Albrecht und Dirk Göttsche, Würzburg 2004, S. 63.
- 20 Marlen Haushofer: *Die Wand*, 11. Aufl., Düsseldorf 1997, S. 41.
- 21 Vgl. Daniela Strigl: »Wahrscheinlich bin ich verrückt ...«. *Marlen Haushofer - die Biographie*, Berlin 2007, S. 261 f.

- 22 Bereits im 1. Akt wird Malabranca als »Marschall« tituliert und auch sonst werden keine Zweifel daran gelassen, wer und was gemeint ist. Ernst Fischer: *Der große Verrat: Ein politisches Drama in fünf Akten*, Wien 1950, S. 10.
- 23 Ebd., S. 32.
- 24 Ebd., S. 46.
- 25 Ebd.
- 26 Bei Fischer formuliert es der stellvertretende Ministerpräsident gegenüber Malabranca: »Gegen Moskau, das heißt, für die Welt der Vergangenheit.« Ebd., S. 24. Damit verbunden ist stets der Vorwurf des Verrats: »Dein Weg führt zum Verrat.« Ebd., S. 25.
- 27 »Man muß zum Terror übergehen. Wir brauchen ein paar tote Russen.« Ebd., S. 12.
- 28 Ebd., S. 16.
- 29 »Jetzt galt es, so meinte ich, kritiklos die Sowjetunion zu unterstützen. Die Treue zur Sowjetunion sei der Prüfstein für jeden revolutionären Politiker; zwei Fronten gebe es und nichts zwischen ihnen, nicht Baum und Strauch, keine unabhängige Politik. I. . . J das starre »Entweder-Oder«, ein Grundsatz des Stalinismus, verdunkelte aufs neue mein Bewußtsein.« Ernst Fischer: *Das Ende einer Illusion: Erinnerungen 1945-1955*, 2. Aufl., Frankfurt/Main 1988, S. 268.
- 30 Ebd., S. 269.
- 31 Zitiert ebd., S. 266 (*Arbeiterzeitung*, 16.4.1950).
- 32 Ebd., S. 268.
- 33 Ebd., S. 276.
- 34 Zitiert nach McVeigh: *Kontinuitäten*, S. 210.
- 35 Im Nachwort zur Neuauflage von *Internationale Zone* schreibt Milo Dor: »Da wir von unseren literarischen Erzeugnissen nicht leben konnten, beschlossen wir, etwas zu schreiben, mit dem wir Geld zu verdienen hofften. Warum sollte das Wien der Besatzungszeit, das Graham Greene den Stoff für seinen Film und den Roman »Der Dritte Mann« geboten hatte, nicht unsere Phantasie anregen, wo wir doch hier lebten und es besser kannten als er.« Milo Dor, *Nachwort*, in: Milo Dor, Reinhard Federmann: *Internationale Zone*, Wien 1992, S. 239.
- 36 In beiden Romanen finden sich auch rhetorische Verbeugungen vor dem Vorbild. In *Internationale Zone* fragt eine Schwarzhändler den anderen, als die Rede auf Schriftsteller kommt: »Graham Greene, Kennen Sie Graham Greene?« (S. 87), und in *Und einer folgt dem anderen* hat sich ein Barbesitzer den *Dritten Mann* »aus Begeisterung ein dutzendmal angesehen« und ein Bild aus dem Film in seinem Lokal aufgestellt (S. 39).
- 37 »Bei einem Gegenstand, der per definitionem vom Entzug der Wahrheit und der Undurchsichtigkeit der Positionen und Zugehörigkeiten lebt, ermöglichen Fiktionen I. . . J einen Blick durch das Dickicht einer Faktenlage auf die unterliegenden Regeln der Sichtbarkeit oder Unsichtbarkeit.« Eva Horn: *Der geheime Krieg. Verrat, Spionage und moderne Fiktion*, Frankfurt/Main 2007, S. 33.
- 38 Dor/Federmann: *Internationale Zone*, S. 92.
- 39 Im übrigen verbirgt sich in der Figur des Petre Margul eine Hommage an Paul Celan, mit dem Dor und Federmann gut befreundet waren.
- 40 Dor/Federmann: *Internationale Zone*, S. 167. Der Roman zieht hier auch eine Parallele zwischen den Sowjets und den Nationalsozialisten: »Er war schon einmal in einer ähnlichen Situation gewesen. Zwei Jahre hatte er in einem deutschen Zwangsarbeiterlager in Rumänien verbracht. I. . . J Asoziales Element! Die Kommunisten hatten dieselben Ausdrücke für ihn wie die Nazis.« Ebd., S. 168.
- 41 Vgl. Edda Engelke: *Zum Thema Spionage gegen die Sowjetunion*, in: *Österreich im*

- frühen Kalten Krieg 1945-1958: *Spione, Partisanen, Kriegspläne*, hg. von Erwin A. Schmidl, Wien et al., 2000, S. 130 f.
- 42 Milo Dor, Reinhard Federmann: *Und einer folgt dem anderen*, Wien 1995, S. 78.
- 43 Vgl. Milo Dor: *Auf dem falschen Dampfer. Fragmente einer Biographie*, Wien 1988.
- 44 Horn: *Der geheime Krieg*, S. 312.
- 45 Anlässlich der Neuauflage 1996 änderte Dor den Titel in *Und wenn sie nicht gestorben sind ...*. Vgl. Milo Dor, Reinhard Federmann: *Und wenn sie nicht gestorben sind ...*, Wien 1996.
- 46 Ebd., S. 54 und 71.
- 47 Vgl. Dor: *Nachwort*, in: Ebd., S. 203.
- 48 Milo Dor, Reinhard Federmann: *Romeo und Julia in Wien*, München 1954.
- 49 Der Titel des Films lautete *Nina - Romeo und Julia in Wien*, und anders als im Buch sind auch die Namen der beiden Hauptfiguren: Nämlich Nina Iwanowa (statt Julia Mischkin) und Frank Wilson (statt Romeo Wilson).
- 50 Originell ist die Transformation der berühmten Diskussion der Liebenden zu Tagesanbruch, ob es denn nun die Nachtigall oder schon die Lerche war, die vor dem Fenster gesungen hat. Bei Dor/Federmann lautet die Frage, ob das gehörte Geräusch von einem vorbeifahrenden Auto oder schon von der ersten Straßenbahn stammte (vgl. S. 118 f.). Ebenso originell, aber etwas dramatischer ist der Einfall, daß für die Verzögerung des Briefes, der Romeo den rettenden Plan des Hofrats erklären sollte, ein grantiger Wiener Postbeamter verantwortlich ist.
- 51 Dor/Federmann: *Romeo und Julia in Wien*, S. 24.
- 52 Romeo beschreibt im Gespräch mit Julia die Zeitung, für die er schreibt: »Eine ganz böse kapitalistische Zeitung. Unser Chefredakteur verspeist jeden Tag zum Frühstück zehn gebratene Kommunisten, und seine Kinder spielen zu Hause mit Kartoffelkäfern.« (S. 37) Vgl. dazu auch das Gedicht *Die Ammfliieger* von Bertolt Brecht. Darin heißt es in der zweiten Strophe: »Mutter, ich bin hungrig/ Wie lang ist's zur Jause hin? / Mutter, ich weiß nicht / Warum ich so hungrig bin. / *Die Ammfliieger fliegen / Silbrig im Himmelszelt: / Kartoffelkäfer liegen / In deutschem Feld*« (Hervorhebung im Original). Das Gedicht entstand 1950 im Kontext von Brechts Versuchen, eine neue Kinder- und Jugendliteratur für die DDR zu schaffen. Bertolt Brecht: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 15: *Gedichte 5. Gedichte und Gedichtfragmente 1940-1956*, hg. von Werner Hecht et al., Berlin-Weimar-Frankfurt/Main 1993, S. 218. Für diesen Hinweis danke ich Wolfgang Mueller!
- 53 McVeigh: *Kontinuitäten*, S. 128.
- 54 »In den fünf Tagen aber war mehr geschehen als in Jahren davor, auch wenn ihm seine Flucht nicht viel Welterkenntnis eingebracht hatte. I. . . J Aber daß er sich selbst nun viel besser kannte, daß er in die wirre Wildnis der eigenen Seele zum ersten Mal einen Pfad geschlagen hatte, dies empfand er wohl.« Erika Mitterer: *Tauschzentrale*, Wien 1958, S. 278 f.
- 55 Ebd., S. 124.
- 56 Im Vergleich etwa mit dem 1951 erschienenen *Catcher in the Rye* von Jerome D. Salinger wird die jugendliche Identitätsproblematik bei Mitterer überdies sprachlich und inhaltlich reichlich bieder abgehandelt.
- 57 Márta Gaál-Baróti: *Die kathartische Wirkung der Ungarischen Revolution in der »Tauschzentrale« von Erika Mitterer*, in: *Dichtung im Schatten der großen Krisen: Erika Mitterers Werk im literaturhistorischen Kontext*, hg. von Martin G. Petrowsky, Wien 2006, S. 234.

58 Ebd., S. 232.

59 In einem Gespräch des Protagonisten mit einem ehemaligen Austrofaschisten, der als Wehrmachtssoldat in sowjetische Kriegsgefangenschaft geraten ist, wird die These entwickelt, daß die Errichtung des Ständestaates und die Zerschlagung der Arbeiterbewegung Österreich so geschwächt haben, daß es Hitlerdeutschland um so leichter in die Hände fallen konnte. Auch wenn der Widerstand gegen den Anschluß vielleicht militärisch erfolglos gewesen wäre, meint der Protagonist: »Österreich würde heute anders dastehen, wenn es sich auch nur drei Tage gegen Hitler verteidigt hätte.« Reinhard Federmann: *Das Himmelreich der Lügner*, München 1959, S. 354.

60 »In dieser Nacht nahm ich mir vor, das Buch zu schreiben, das Buch ohne Lüge, in dem ich das Leben meiner vier Genossen darstellen würde und mein eigenes, ohne Weglassung und Zutat: das Buch, das nie geschrieben wurde.« Federmann: *Himmelreich*, S. 256. Vgl. dazu »Keine Verteidigungsrede, keine Anklageschrift, nur ein Bericht.« Ebd., S. 236.

61 Ebd., S. 101.

62 »Die Wahrheit, das war ein klingendes Wort, die Überzeugung achtenswert, die Begeisterung war schön. Aber je mehr ich nachdachte, desto komplizierter erschien mir mein Vorhaben, und ich war müde.« Ebd., S. 262.

63 »Jetzt, nach mehr als zwanzig Jahren, kann ich nicht beschwören, ob alles so gewesen ist. Manchmal scheint mir, als sei ich seither nicht viel älter geworden. Dann wieder kommt mir der Mensch, den ich da in Erinnerung habe, unbegreiflich kindisch vor, überhaupt unbegreiflich. Eine Trübung stellt sich ein, sobald ich gewisse Situationen schärfer betrachten will. Eben waren mir die Ereignisse jenes Tages noch selbstverständlich, nun beginnt alles in einem unbestimmten Licht zu zittern.« Ebd., S. 7.

64 Vgl. ebd., S. 44 und 86 ff.

65 »In der Sitzung unseres Parteivorstands vom 8. März wurden Anträge gestellt, die Massen zu mobilisieren, und während Renner und Danneberg noch Beschwichtigungsreden hielten, verbot die Regierung alle unsere Versammlungen und konfiszierte die Arbeiterzeitung.« Ebd., S. 89 f. Der Titel dieses Kapitels lautet bezeichnenderweise »Die Signale«.

66 Ebd., S. 125.

67 »Die Idee, daß ich in die Sowjetunion gekommen sei, um das Menschenrecht zu erkämpfen, war mir schon nach den ersten Wochen abhanden gekommen. Ich war irrsinnig gewesen, nach Rußland zu fahren. Aber wohin hätte ich sonst fahren sollen. [...] Überall war Stacheldraht, und wo in der Welt war Platz für einen wie mich?« Ebd., S. 308.

68 »Heute können wir ermessen, wie genau Reinhard Federmann den Mechanismus darstellte, der im stalinistischen Terrorregime Opfer zu Tätern werden ließ und Täter zu Opfern.« So Ulrich Weinzierl anläßlich der Neuauflage des Romans in der *FAZ* vom 30.7.1993. Anders hingegen Alfred Pfabigan im *Falter* vom 30.4.1993: »Auch wird das historische Material ein wenig nachlässig behandelt. Das gilt vor allem für jene Abschnitte, die in der Sowjetunion spielen. Die historische Wahrheit der seit kurzem zugänglichen Moskauer Archive hat Federmanns Fantasiearbeit längst eingeholt. Angesichts dessen, was wir heute über die Zeit der Moskauer Prozesse und das Schicksal der Emigranten wissen, ist das von Federmann beschriebene Moskau eine Idylle.« Eine Idylle beschreibt der Roman keineswegs. Daß er im Vergleich mit dem Stand der historischen Forschung der neunziger Jahre Lücken und Ungenauigkeiten aufweist, ist ihm meiner Ansicht nach nicht vorzuwerfen. Inner-

- halb der zeitgenössischen Literatur bleibt seine Darstellung des Stalinismus, die darüber hinaus ja nicht den gesamten Roman, sondern nur eines von fünf Kapiteln umfaßt, mehr als außergewöhnlich.
- 69 Vgl. Federmann: *Himmelreich*, S. 282 f.
- 70 Ebd., S. 281.
- 71 Vgl. Margarete Buber-Neumann: *Als Gefangene bei Stalin und Hitler. Mit einem Kapitel »Von Potsdam nach Moskau«*, 4. Aufl., Stuttgart 1982.
- 72 Federmann: *Himmelreich*, S. 278. Buber-Neumann schreibt dazu: »Eine besondere Geißel jener Jahre war die Losung »Proletarische Wachsamkeit. Sie wurde von Stalin zur höchsten Tugend eines Sowjetbürgers erklärt; mit ihr trieb man jeden, dem seine Freiheit lieb war, dazu, seine Arbeitskollegen, seine Bekannten, ja selbst seine Freunde und Familienmitglieder zu bespitzeln.« Buber-Neumann: *Als Gefangene*, S. 21.
- 73 Vgl. Federmann: *Himmelreich*, S. 291.
- 74 Ebd., S. 290 f.
- 75 Ebd., S. 477.
- 76 Daß »sein halbes Hunderttausend Ungarn hatte sterben müssen«, wie es im Roman heißt (S. 507), ist allerdings stark übertrieben. Laut Bernd Stöver meldete die ungarische Seite nach der Niederschlagung 300 Tote und rund 1000 Verwundete, die Sowjets sprachen von 669 Toten und 1540 Verletzten. Es kursieren diesbezüglich auch andere Zahlen, die aber nie die im Roman suggerierten 50.000 erreichen. Da der Roman bereits kurz nach dem Aufstand entstand, war Federmann hier möglicherweise das Opfer westlicher Propaganda. Vgl. Stöver: *Krieg*, S. 126.
- 77 Ebd., S. 508.
- 78 Ebd., S. 495.
- 79 Ebd., S. 501.
- 80 Wohl auch deshalb fand er keinen österreichischen Verlag sondern erschien in München bei Langen-Müller.
- 81 Ebd., S. 440-460.
- 82 Ebd., S. 530.
- 83 An der politischen Funktion seines Berichts hält der Erzähler auch wenige Seiten zuvor noch einmal explizit fest: »Wer mich mißverstehen will, den kann ich nicht daran hindern. Mehr als einmal habe ich mir die Frage vorgelegt, ob ich mit der Schilderung von Leiden, die über mich und meinesgleichen verhängt worden sind, den Urhebern dieser Leiden nicht ein zusätzliches Vergnügen verschafft habe. Ich muß das in Kauf nehmen. Die Lügen der Mörder von gestern klingen heute schon wieder recht gefällig, und die Lügen der Mörder von morgen sind noch sanktioniert von dem Alibi der ungetanen Tat. Aber jeden Tag aufs neue geschehen Verbrechen ohne Zahl, und ihnen mit Schweigen zu begegnen, ist selbst nichts weiter als eine besonders bequeme Art von Mord und Selbstmord.« Ebd., S. 523.
- 84 Zumindest erwähnt seien hier zwei in unserem Zusammenhang ebenfalls höchst interessante Romane von Robert Neumann: *Die dunkle Seite des Mondes* (1959) und *Die Puppen von Poshansk* (1952), die sich beide mit dem Stalinismus bzw. den Ländern hinter dem Eisernen Vorhang auseinandersetzen. Letzterer wurde beziehungsweise auf Englisch geschrieben (*Insurrection in Poshansk*) und erschien gleichzeitig in den USA, in England, Frankreich und Deutschland.

Friedrich Albrecht

Zwischen den Fronten des Kalten Krieges

Zur Situation des späten Klaus Mann

Zur Problemstellung. – Es gehört zu den Eigenarten der Romane Klaus Manns, daß ihre Handlung vorzugsweise in der Gegenwart oder zumindest der jüngsten Vergangenheit angesiedelt ist. Das war – um nur diese Beispiele zu nennen – der Fall in *Flucht in den Norden*, in *Mephisto* und in *Der Vulkan*. Es trifft in besonderem Maße für seinen Fragment gebliebenen Roman *The Last Day* zu. Er sollte an einem einzigen Tag, dem 13. August 1947, spielen, und dies war auch der Tag, an dem Klaus Mann die ersten Notizen zu dem Roman niederschrieb.¹ Ein hohes Maß an Aktualität war diesem Projekt also von Anfang an eigen, und dieses Maß verringerte sich bis zum April 1949, dem Zeitpunkt der letzten Arbeiten an dem Manuskript, nicht im geringsten, es nahm eher noch zu. Wie bekannt, handelt es von dem tragischen Untergang zweier Intellektueller im Kalten Krieg. Der US-Amerikaner Julian Butler und der Deutsche Albert Fuchs geraten zwischen die Fronten des Kampfes der – wie Klaus Mann es in seinem berühmten Essay *Die Heimsuchung des europäischen Geistes* formulierte – »beiden antigeistigen Riesenmächte[n] – dem amerikanischen Geld und dem russischen Fanatismus.«² Dieser Kampf, der die Welt noch vier Jahrzehnte in Atem halten sollte, war damals erst an seinem Anfang – Klaus Mann hatte sich hier als erster in der deutschen Romanliteratur eines Themas bemächtigt, das auch in den folgenden Jahren nur zögernd aufgegriffen wurde. Die Kühnheit und prognostische Qualität seines Vorhabens werden deutlich, wenn man einen Blick in das literarische Umfeld jener Jahre wirft. Das war die Zeit der Epochenbilanzen und der Rückschau, jener Werke, die – in realistischer Genauigkeit oder mythischer Verhüllung – um das deutsche Nationalschicksal der letzten Jahrzehnte, um das Phänomen des Faschismus und seiner Ursprünge kreisten: die Zeit von Heinrich Manns *Ein Zeitalter wird besichtigt* und Thomas Manns *Doktor Faustus*, von Anna Seghers' *Die Toten bleiben jung* und Johannes R. Bechers Deutschlanddichtung, von Günter Weisenborns *Die Illegalen* und Carl Zuckmayers *Des Teufels General*, von Hermann Kasacks *Die Stadt hinter dem Strom* und Arno Schmidts *Leviathan*.

In den publizistischen Debatten jener Jahre nahmen die Probleme des heraufziehenden Kalten Krieges, der Gegensatz zwischen Ost und West natürlich einen beherrschenden Platz ein. Auf einem hohen intellektuellen Niveau hatte sich auch Klaus Mann an ihnen beteiligt: in *Die Heimsuchung des europäischen*

Geistes, einer seiner letzten Arbeiten, deren Erscheinen er nicht mehr erlebte. Etwas anderes aber war es, diese Probleme episch zu gestalten, sie in lebendige Figuren, menschliche Schicksale, Handlungsabläufe und Milieus zu transformieren. Ihre geistige Durchdringung allein bot dafür keine ausreichenden Grundlagen, eine andere, unmittelbare Erlebnissubstanz war hier erforderlich. Das gilt natürlich auch für Klaus Manns Vorhaben, aber die Frage ist: Wo und wie ist diese Substanz eigentlich greifbar, welche konkreten Erfahrungen, Erlebnisse, Begegnungen sind in sie eingegangen? Die Frage könnte zunächst als unangebracht erscheinen, denn im Hinblick auf die Biographie Klaus Manns ist eine Fülle von Dokumenten – Briefe, Tagebücher, Aussagen von Zeitgenossen – zugänglich, so reichhaltig wie nur bei wenigen anderen Schriftstellern. Nicht zuletzt kann auf fundierte Ergebnisse der Klaus-Mann-Forschung hingewiesen werden.³ Bei näherem Hinsehen bleiben jedoch noch viele und keineswegs unwesentliche Fragen offen. Die Gründe dafür liegen auf verschiedenen Ebenen. Was die Aussagekraft des Briefwechsels Klaus Manns angeht, so ist sie schon durch den Kreis der Adressaten, dann auch die jeweiligen Anlässe begrenzt. Begrenztheit in noch höherem Maße gilt für seine Tagebücher. Außerordentlich ergiebig sind sie in allem, was intime Probleme wie Klaus Manns Suicidgefährdung, seine Drogensucht, seine sexuellen Neigungen und Beziehungen, auch seine familiäre Situation und das vieldiskutierte Verhältnis zu seinem Vater anlangt; in diesem Bereich sind sie, nicht selten aus Sensationslust und voyeuristischem Interesse, immer wieder ausgebeutet worden. Sehr viel sparsamer aber sind sie mit Mitteilungen und Urteilen über seine Aktivitäten und Kontakte, über Lektüreindrücke und Aufnahme von Informationen. Es sind lakonische, sich auf das rein Faktische beschränkende und oft kaum zu entschlüsselnde Notizen; man halte nur die Tagebucheinträge seines Vaters dagegen, die sehr viel aufschlußreicher sind. Ein Beispiel. Der Aufenthalt Klaus Manns in Berlin vom 3. bis zum 13. Mai 1948 war, wie nachgewiesen wurde,⁴ ein intensiv erlebter Zeitraum mit wichtigen Aktivitäten und Begegnungen. Sucht man aber die entsprechenden Daten in seinem Tagebuch auf, so findet man lediglich ein halbes Dutzend lapidarer Worte. Etwas gehaltvoller ist die Berlin-Passage seines Aufsatzes *Vorträge in Europa über amerikanische Literatur*, aber auf wenig mehr als einer Seite⁵ vermittelt sie im wesentlichen nur Atmosphärisches. Kein Wort über das Interview, das er dem Rundfunk⁶ gab, nichts zu den spannenden Vorgängen um seinen Gide-Vortrag im Hebbel-Theater, über das Gespräch mit Johannes R. Becher, seinen Besuch bei Anna Seghers und bei dem Regisseur Kurt Maetzig in den DEFA-Filmstudios. Immer noch also weiß man nicht genug über das biographische Umfeld Klaus Manns, seine Interessen und Aktivitäten in dieser letzten Phase seines Lebens. Hier ein Stück weiter zu kommen, ist nicht zuletzt im Hinblick auf die Streitfrage nach den Ursachen und Motiven seines Selbstmords wichtig.

Die Debatte darüber ist schon einige Jahrzehnte alt. An ihrem Beginn steht das Diktum Thomas Manns von 1950: »Er starb gewiß auf eigene Hand und nicht um als Opfer der Zeit zu posieren. Aber er war es in hohem Grade.«⁷ 1975 nahm Hans Mayer diese Deutung auf und präziserte sie: »Klaus Mann starb in und am Kalten Krieg« – für ihn war das ein politischer Todesfall.⁸ Ein Jahr später dann die Replik Marcel Reich-Ranickis, der, gegen Mayer polemisierend und auch Thomas Manns Sicht in Frage stellend, die These vom politischen Hintergrund des Suicids Klaus Manns kategorisch ablehnte: »Das Ende in Cannes war kein politischer Todesfall, Klaus Mann starb zwar im, aber nicht am Kalten Krieg.«⁹ Er meinte viel mehr: »Dieser Selbstmord war die unvermeidbare Folge seines ganzen Lebens l. . . .«, eines Lebens, das er so begriff: »Er war homosexuell. Er war süchtig. Er war der Sohn Thomas Manns. Also war er dreifach geschlagen.«¹⁰ Griffige Formeln – allzu griffig, um einem hochdifferenzierten Charakter gerecht zu werden. Sie wurden aber im Feuilleton der folgenden Jahre bis heute immer wieder gerne aufgenommen, auch in größeren Darstellungen, so etwa in der populär angelegten Klaus-Mann-Biographie von Nicole Schaezler¹¹. »Der Absturz« überschreibt sie das die Jahre von 1946–1949 behandelnde Kapitel, als einen Ausgebrannten und von Heimsuchungen Verfolgten sieht sie den späten Klaus Mann, ganz im Sinne Reich-Ranickis, bei dem es heißt: »Klaus Manns Nachkriegsjahre sind Jahre seines Verfalls.«¹²

In diesem Zusammenhang zu erwähnen ist jedoch vor allem das Bild, das in Heinrich Breloers und Horst Königsteins Fernsehfilmen *Die Manns - Ein Jahrhundertroman* von dem späten Klaus Mann gezeichnet wird. Die vom Fernsehen mehrfach ausgestrahlten Filme mit ihren Begleitproduktionen – drei Dokumentarfilmen und einer Buchversion¹³ – hatten eine kaum zu überschätzende Wirkung auf ein breites Publikum, insbesondere auf diejenigen, die sonst von Klaus Mann nichts wissen – wegen seiner unbezweifelbaren Qualitäten, vor allem hervorragender schauspielerischer Leistungen, aber auch wegen des mittels seiner dokumentarischen Elemente erhobenen Wahrheitsanspruchs. Als ein »Nibelungenlied des deutschen Geistes«, eines der »gewaltigsten Jahrhundertprojekte«¹⁴ rühmten die Medien das Filmwerk, und es ist zu befürchten, daß ein Millionenpublikum den späten Klaus Mann so in Erinnerung behalten wird, wie ihn dieser Film zeigt – ein Bild von fataler Vereinfachung, das den von Reich-Ranicki gesetzten Akzenten kritiklos folgt. Gezeigt wurde, in ziemlicher Breite, der alternde, gedemütigte und betrogene Homosexuelle, der Drogenabhängige und Suicidgefährdete, und gezeigt wurde der gescheiterte, ausgebrannte Schriftsteller im Schatten des väterlichen Ruhms. Eine politische Dimension hatte seine Existenz offenbar nicht. Es ist bekannt, daß Breloer für seine Filme – wie übrigens schon für seinen Film *Treffpunkt im Unendlichen. Die Lebensreise des Klaus Mann* von 1983 – gründlich recherchiert hat. Alles, was er zeigt, ist belegbar, dies aber lediglich im Sinne des Satzes von Anna Seghers, der da

lautet: »Alle Einzelheiten stimmten. Was machte es aus, daß das Ganze nicht stimmte.«¹⁵ Hier bleiben also unverzichtbare Wahrheiten auf der Strecke. Das gilt übrigens auch für andere Figuren aus Breloers Filmen. Im Falle der Darstellung Heinrich Manns wurde das beanstandet,¹⁶ für Klaus Mann ist das, soweit ich sehe, bisher noch nicht geschehen.

Ein zentrales Problem dieser Debatte ist natürlich die Frage, inwieweit Leben, Denken und Wirken Klaus Manns in seinen letzten Lebensjahren überhaupt noch politische Inhalte hatten. Zur Beantwortung dieser Frage hat die Klaus Mann-Forschung Fundamentales geleistet, sie kann an sich als geklärt gelten.¹⁷ Daß Klaus Mann am Ende seines Lebens nicht in erster Linie Affären wie die mit dem Sailor Harold beschäftigten (die Breloer so groß herausstellt), wird aber auch schon durch einen Blick auf die Arbeiten seiner letzten Monate deutlich. Es sind dies übrigens nicht nur *Die Heimsuchung des europäischen Geistes* und *The Last Day*, sondern auch, was nicht übersehen werden darf, die etwa zur gleichen Zeit geschriebenen Schlußpartien seiner Autobiographie *Der Wendepunkt* mit ihrem beschwörenden Appell, daß aus der Waffenbrüderschaft der »zwei großen Rivalen und Antagonisten – Russen und Angelsachsen – [...] die Zusammenarbeit im Dienst des Friedens werden«¹⁸ müsse, und bedeutende Essays. Wie intensiv auch immer ihn seine individuellen Probleme okkupierten: Eines sollte man ihm nicht absprechen – den Willen und die Fähigkeit, sich über sie hinaus zu einer überpersönlichen, ja epochalen Sicht zu erheben. In keiner der genannten Arbeiten geht es um die persönlichen Probleme, auf die manche seine Existenz reduzieren wollen. Ungleich interessanter und ergiebiger als dieser Intimbereich ist die Frage, über welche Vermittlungen und Begegnungen ihm die säkulare Problematik, die großen Widersprüche seiner Zeit zum Erlebnis geworden sind. Wir werden, dieser Frage nachgehend, dabei den Spuren folgen, die er selber in *Heimsuchung* und dem Roman-Fragment gelegt hat, die sich aber, äußerst verknüpft, auch in manchen Tagebuchnotizen finden. Anzumerken ist, daß sich mit dieser Methode zwar einige neue Aufschlüsse gewinnen lassen, daß aber manche Zusammenhänge trotzdem wohl für immer im Dunkeln verbleiben.

Um mit der *Heimsuchung des europäischen Geistes* zu beginnen: Innerhalb des hier entworfenen weit ausgreifenden, bis ins 19. Jahrhundert zurückreichenden geistigen Panoramas zeichnet sich ein Komplex ab, den Klaus Mann offensichtlich als bestimmend für die Auseinandersetzungen seiner Zeit ansieht. Er steht in engem Kontakt zu dem zentralen politischen Gegensatz des heraufziehenden Kalten Krieges, dem zwischen dem kommunistischen Osten und den kapitalistischen Demokratien des Westens. Da werden auch Namen von Schriftstellern und Künstlern genannt – auf der Seite der Marxisten und Anhänger der Sowjetunion die Franzosen Louis Aragon und Paul Eluard, dann Pablo Picasso und Martin Andersen-Nexö, aus Deutschland Anna Seghers und Bertolt Brecht. Auf der anderen Seite die Antikommunisten, von denen Klaus Mann fast aus-

schließlich die ehemals kommunistisch orientierten Renegaten¹⁹ interessieren – er nennt hier Arthur Koestler und André Malraux. Diese beiden Gruppen seien es vor allem, die sich bekämpfen. Er beschreibt die »Schlacht der Ideologien« mit den Worten: »Die Luft des zerrissenen und gequälten Erdteils ist voll von Anklagen und Gegenanklagen, Beleidigungen, Denunziationen und Schmähworten.«²⁰ In *The Last Day* liegen die Dinge ähnlich. Auch in den Entwürfen zu dem Roman agieren militante Antikommunisten, so der amerikanische Colonel McKinzey und die in den Vereinigten Staaten lebende Deutsche Dr. Gertrud Kluge. Ihnen steht in dem sowjetisch besetzten Teil von Berlin vor allem die Figur des Natter, ein gefährlicher Intrigant, gegenüber. Seinen eigenen Platz sieht Klaus Mann ganz unverkennbar zwischen den sich befehdenden Parteien, er entspricht vergleichsweise dem der beiden Hauptfiguren aus *The Last Day*, die zwischen diesen Fronten zerrieben werden. Allerdings sind, wie noch zu zeigen sein wird, seine Antipathien bzw. Sympathien sehr unterschiedlich verteilt. Am kritischsten sieht er die ehemals kommunistischen Renegaten, denen wir uns als ersten zuwenden wollen.

Arthur Koestler, Ruth Fischer. – Um Klaus Manns Sicht zu verstehen, muß man allerdings eine Figur in die Betrachtung einbeziehen, die weder in *Heimsuchung* noch in *The Last Day* vorkommt: den Journalisten Harry Schulze-Wilde, seinerzeit Chefredakteur des in München erscheinenden *Echo der Woche*. Die Fakten sind bekannt: Am 22. Oktober 1948 hatte Schulze-Wilde in seinem Blatt unter dem Titel *Vor einem neuen November-Putsch?* einen groß aufgemachten Hetzartikel gegen Erika und Klaus Mann veröffentlicht, in dem er sie als Salonbolschewisten und 5. Kolonne des Kreml bezeichnete. Das war zur Zeit der Berlin-Krise, in einer extrem angeheizten politischen Atmosphäre. Die Geschwister Mann hielten diese Verleumdung aus guten Gründen für gefährlich, ja bedrohlich – das verraten die fast hektisch zu nennenden Aktivitäten, mit denen sie sich gegen den Rufmord zu wehren suchten, aber auch die Ergebnislosigkeit ihrer Versuche, in der Öffentlichkeit Bundesgenossen zu finden und den Verleumder vor Gericht zu bringen. Seine Verbindungen zu der amerikanischen Militärverwaltung waren offensichtlich zu gut, und das politische Klima in den USA selber vor den amerikanischen Präsidentschaftswahlen vom November 1948 war durch die Aktionen des Komitees für anti-amerikanische Umtriebe vergiftet.²¹ Die Affäre schwelte weiter, sie bedrängte Klaus Mann bis in seine letzte Lebenszeit und wirkte zweifellos auch in die Problemstellung seiner letzten Arbeiten hinein, in den Essay *Die Heimsuchung des europäischen Geistes* und das Romanfragment *The Last Day*.

Das Phänomen des kommunistischen Renegaten war Klaus Mann durch die Verleumdung Schulze-Wildes also zu einer unmittelbaren Bedrohung geworden. Er schrieb – wenige Wochen vor seinem Tode – mit dem Blick auf Wilde: »Dieser sehr mittelmäßige und völlig gewissenlose Zeitungsschreiber gehört zu

der unangenehmen Kategorie von »bekehrten« Kommunisten, die jetzt aus der Verleumdung einen Beruf und eine Karriere machen. Jeder politische Abenteurer, der einmal ein Mitglied der Dritten Internationale war, glaubt sich heute berechtigt, anständige Leute, die nie etwas mit Kommunismus zu tun gehabt, öffentlich zu begeistern. Wer nicht für den Präventivkrieg ist, muß sich von einem als »Stalin-Agent« beschimpfen lassen!«²² Nun hatte sich Klaus Mann gegen den Chefredakteur des Münchener *Echo der Woche* zwar publizistisch und juristisch zur Wehr zu setzen, eine geistige Auseinandersetzung war er ihm jedoch nicht wert.²³ Ein ganz anderes Kaliber hatte auch in seinen Augen Arthur Koestler – ihm ist in *Heimsuchung* eine wichtige Partie gewidmet. Sie lautet: »Unter den vielen hysterischen und schrillen Stimmen, die das heutige Europa durchgellen, sind die Stimmen gewisser Exradikaler und fanatischer Kommunistenfresser die mißtönendsten. In ihrem blinden Eifer, die Aufrichtigkeit ihrer Wandlung zu beweisen und ihre früheren Freunde zu »verledigen«, gehen diese Leute zum Äußersten; noch die absurdesten und infamsten Mittel sind ihnen recht. Sogar ein so klarer und urteilsfähiger Kopf wie Arthur Koestler hat viele seiner Bewunderer durch die besessene Maßlosigkeit seiner antikommunistischen Ausbrüche verwirrt und befremdet.«²⁴ An anderer Stelle rechnet er Koestler jenen »Hexenverbrennern« zu, die Sartre als einen »schlecht verkleideten Stalinisten denunziert« hätten.²⁵ Klaus Mann war nicht der einzige, der Koestler so sah. Fast zur gleichen Zeit bezeichnete ihn Alfred Kantorowicz, der Koestler übrigens noch aus der Zeit der Weimarer Republik kannte und zeitweise mit ihm befreundet gewesen war, als schäbigen *commis voyager*, der seine Überzeugung verkauft habe, und als wendigen Geschäftemacher, der Leichtgläubigen eine schlechte Sache andrehe.²⁶

Die Schärfe von Klaus Manns Polemik läßt die Frage aufkommen, ob es zuvor einmal zu einem persönlichen Zusammenstoß mit Koestler gekommen war. Das ist jedoch unwahrscheinlich. Sie waren sich bereits im Februar 1935 in Paris begegnet, auf einer Zusammenkunft des Schutzverbandes Deutscher Schriftsteller. Koestler hatte dort über Klaus Manns Roman *Flucht in den Norden* referiert, »ziemlich gescheit und übersichtlich«, wie es in Manns Tagebuch heißt, und am 11. Oktober 1935 wird dort ein gemeinsames Abendessen erwähnt.²⁷ Zwei Jahre später bat Koestler in einem Brief vom 12. Mai Thomas Mann, Klaus seine »wärmsten Grüße« zu übermitteln. Bei der Begegnung mit Thomas Mann, zu der es dann am 21. September 1937 in Locarno kam,²⁸ war Klaus allerdings nicht dabei; er befand sich als Passagier der »S.S. Champlain« auf dem Wege nach New York. Vielleicht hat er dann noch 1938 Koestler als zeitweiligen Chefredakteur der von Willi Münzenberg herausgegebenen Zeitschrift *Zukunft*, an der er mitarbeitete, wahrgenommen. Inzwischen jedoch war Koestler nach dem Welterfolg seiner Bücher (sein berühmtester Roman, *Darkness at Noon*, in der deutschen Fassung *Sonnenfinsternis*, war 1941 in den USA zum »Book of the Month« ausgewählt worden) und seinen publizistischen Aktivitäten zum wich-

tigste Repräsentanten dieser Literatur kommunistischer Renegaten geworden, die sich – so Margret Boveri – »seit Beginn des Kalten Krieges zu einem besonderen Zweig der Bestseller-Literatur entwickelt hat.«²⁹ Boveri beschreibt seine Stellung so: »Die Auflage seiner Bücher geht in die Millionen. Die Zahl seiner Reden und Artikel wird er selbst nicht kennen. Die amerikanische psychologische Kriegsführung hat in ihm einen der ideenreichsten Bundesgenossen gefunden.«³⁰ Seinen Einfluß auf die internationale öffentliche Meinung charakterisiert sie mit den Worten, »daß bestimmte Begriffe im Westen Assoziationen erwecken, die nicht unmittelbar aus der bolschewistischen Praxis stammen, sondern erst durch das Filter der KOESTLERSchen Affekte und des KOESTLERSchen Denkens gegangen sind.« So war dieser Autor also zu einer Erscheinung geworden, auf die ein an den Debatten seiner Zeit so leidenschaftlich interessierter Mensch wie Klaus Mann immer wieder treffen mußte, aber vor allem: Das Koestlersche Denken wurde von Zügen dominiert, die den stets auf Ausgleich und Vermittlung gerichteten Klaus Mann abstoßen mußten. Es sind dies Züge, die Boveri, mit den Worten Erich Kubys, so beschreibt, daß »als treibende Kraft KOESTLERischer Schreibe der Haß immer deutlicher sichtbar« werde. Ein Fanatismus sei hier am Werke, der »alle diejenigen verdammt, die sich im Kalten Krieg nicht seinem bedingungslosen Entweder–Oder unterwerfen«. Menschen von der Gesinnung Klaus Manns sieht Koestler als »Halbentjungfer«: »Sie werden bei dem Flirt mit dem Totalitären immer die »demi-vierges« bleiben, die lüsternen Zuschauer, welche die Ausschweifungen der Geschichte durch ein Astloch im Zaun betrachten l. . J.«³¹ Thomas Mann registrierte diese Zynismen Koestlers mit der Bemerkung: »Köstler [sic], der schäumende Renegat«³², und ähnlich wird ihn auch Klaus Mann gesehen haben.

Wir richten jetzt den Blick auf das Romanfragment *The Last Day* – dort erscheinen zwei Repräsentanten eines militanten Antikommunismus. Da ist zunächst der Colonel McKinzey, eine zwielichtige Figur, die sowohl als politischer Feind Julian Butlers wie auch als potentieller Helfer Albert Fuchs' bei dessen geplanter Flucht aus dem sowjetischen Machtbereich agiert. McKinzey wird dargestellt als Gegner des früheren Präsidenten Roosevelt und als Sympathisant des Faschismus: er sagt: »Fascism is all right – it respects the sacred basis of western civilisation: personal property l. . J.«³³ Der Colonel ist allerdings kein kommunistischer Renegat. Ob dieser Figur eine reale Person zugrunde liegt, ist kaum zu ermitteln. Ideologisch gehört er in den Umkreis des »Un-American Activities Committee« (HUAC), das zunächst von Martin Dies, später von John E. Rankin und ab 1950 von Joseph McCarthy geleitet wurde.

Anders verhält es sich mit der Figur der Dr. Gertrud Kluge. Sie wird charakterisiert als frühere kommunistische Reichstagsabgeordnete, welche die KPD 1930 verließ, sich der trotzkistischen Opposition anschloß und zur professio-

nellen Denunziantin und Hexenjägerin (professional informer, witch-hunter) wurde.³⁴ Sie haßt unerbittlich ihre früheren Genossen, vor allem Albert, ihren ehemaligen Mann, und sie denunziert Brian in einer kleinen Zeitschrift, die sie in Washington herausgibt. Eine abstoßende Gestalt also, die hier skizziert wird, extrem häßlich übrigens auch in ihrer äußeren Erscheinung³⁵ – es scheint, als habe sich hier der ganze Widerwille Klaus Manns gegenüber dem Typ Schulze-Wilde entladen. In diesem Fall ist es nicht zweifelhaft, daß eine Gestalt der Zeitgeschichte hinter der Romanfigur steht: Ruth Fischer, 1924 Vorsitzende der KPD und in den Reichstag gewählt, 1926 nach innerparteilichen Auseinandersetzungen aus der Partei ausgeschlossen, 1933 emigriert, von 1940 bis 1955 in den USA lebend, wo sie das Nachrichtenbulletin *The Network* herausgab.

Mit diesen Angaben ist jedoch noch nicht erklärt, weshalb Klaus Mann gerade sie zur Zielscheibe seiner Antipathie gegenüber diesem Typ machte. Die Gründe dafür liegen in Umständen, welche die Familie Mann persönlich betrafen. Ruth Fischer, deren Mädchename Elfriede Eisler war, ist nämlich die Schwester jenes Komponisten Hanns Eisler, der in den vierziger Jahren zu Thomas Mann engen Kontakt hatte.³⁶ Sie ist aber auch die Schwester des Publizisten Gerhart Eisler, der zwischen 1946 und 1949 in den USA als Hauptspion Moskaus, Agent der Komintern, Organisator einer Verschwörung gegen die Regierung usw. verleumdet und verfolgt wurde. Ruth Fischer nahm an der landesweiten Pressekampagne gegen ihren Bruder maßgeblich teil. Es heißt dazu: »Die Anschuldigungen gegen den Bruder waren haarsträubend. Ruth Fischer nennt ihn einen Terroristen«, macht ihn unter anderem für die Hinrichtung Bucharins verantwortlich, denunziert ihn als »Atomspion« und beschimpft ihn in rüdester – also der Hearst-Presse angemessener – Weise. Liest man heute diese Artikel und andere Dokumente Ruth Fischers aus jenen Jahren l. . J., so stellt sich die Frage, ob neben tiefster Verbitterung und offenkundiger Verleumdungssucht bei ihr nicht auch stark krankhafte Züge vorhanden waren.«³⁷ Ruth Fischer war die Hauptzeugin der Anklage, die das HUAC auch gegen Hanns Eisler erhob. Der Familie Mann war sie also in peinlichster Weise bekannt geworden. Die Meinung, die man von ihr hatte, wird in einer Tagebucheintragung Thomas Manns vom 31.8.1949 deutlich: Er bezeichnet sie dort als Megäre.³⁸ Zusammen mit zahlreichen anderen Prominenten unterschrieb er einen Aufruf der Bürgerrechtsbewegung »Civil Rights Congress« zugunsten von Gerhart Eisler (7.3.1947), in dem die Verfolgung Eislers als »a matter of grave and urgent import for all Americans« bezeichnet und als Symptom für Tendenzen der Faschisierung in den USA gedeutet wurde.³⁹ Alle diese Zusammenhänge dürften Klaus Mann, zumindest in ihren wesentlichen Punkten, bekannt gewesen sein, und ebenso wenig ist zweifelhaft, daß er auch das Urteil seines Vaters geteilt hat – wenn das seine nicht noch schärfer ausgefallen sein sollte. Die Art, wie er die Figur der Dr. Gertrud Kluge skizzierte, läßt das vermuten.

Melvin J. Lasky. – Klaus Mann ist Ruth Fischer wohl persönlich nie begegnet, er hat sie durch ihre Publikationen und ihr öffentliches Auftreten wahrgenommen. Anders verhält es sich mit dem amerikanischen Journalisten Melvin J. Lasky – mit ihm hatte er im Mai 1948 in Berlin eine Matinee zu André Gide bestritten und sich zu ihrer Vorbereitung in München getroffen. Die einmal geäußerte Vermutung, Klaus Mann hätte in den Roman *The Last Day* auch eine Figur mit Zügen Laskys aufnehmen wollen,⁴⁰ läßt sich zwar kaum bestätigen. Aber es gibt Notizen aus Klaus Manns Tagebüchern, Briefmaterial, Aussagen von Zeitgenossen und Eintragungen aus den Tagebüchern Thomas Manns, an die man sich halten kann – ein an sich spärliches Material, das jedoch, stellt man es in sein zeitgeschichtliches Umfeld, interessante Aufschlüsse über die letzten zwei Jahre Klaus Manns ermöglicht.

Der Journalist Lasky, Begründer und Chefredakteur der kulturpolitischen Zeitschrift *Der Monat*⁴¹, Organisator des »Kongresses für kulturelle Freiheit« (1950), spielte zeitweise auch im Leben der Bundesrepublik Deutschland eine Rolle. Als ein »Feuerkopf des Kalten Krieges« und als »genialischer Herausgeber des *Monat*« wurde er in einem Nachruf vom Mai 2004 bezeichnet; seine Zeitschrift hätte er zum »Podium der Renegaten« gemacht – ehemaliger kommunistischer Parteigänger l. . .!⁴² Klaus Mann begegnete Lasky zuerst am 9. April 1948 in München, da war dieser 28 Jahre alt. Wie Lasky später bekannte,⁴³ hätten »die Selbstprofilierungssehnsüchte eines jungen Menschen« auch ihn in die Arme des Kommunismus getrieben; er schrieb eine Trotzki-Biographie, die in den USA mit Rücksicht auf die Beziehungen zur Sowjetunion zeitweise verboten war. Nach Deutschland war er 1945 als Hauptmann der US-Armee gekommen, aber öffentliche Aufmerksamkeit erregte er erst durch seinen Auftritt auf dem »1. Deutschen Schriftstellerkongreß« am 7. Oktober 1947 in Berlin. Über diesen Auftritt ist inzwischen viel und aus unterschiedlicher Sicht geschrieben worden.⁴⁴ Als Augenzeuge hat Hans Mayer über ihn berichtet: über die Inszenierung von Laskys Ansprache mit ihrer Begleitung durch die »Mikrophone und Scheinwerfer der westlichen Medien«, über die »zerstörerische Dissonanz«, die er in den Kongreß brachte, und schließlich über das Scheitern des Kongresses, für das Mayer in erster Linie Lasky verantwortlich machte.⁴⁵ Mayer schreibt in seinen Lebenserinnerungen weiter, daß er Lasky noch ein zweites Mal in der Rolle eines »sanften Anheizers« erlebt hätte, bei Gelegenheit jener Gide-Matinee vom 9. Mai 1948 in Berlin, in deren Mittelpunkt der Gide-Vortrag Klaus Manns stand.⁴⁶ Mayer und auch Stephan Hermlin hatten es damals wegen der Teilnahme von Lasky abgelehnt, auf der Bühne unter den Diskussionsteilnehmern Platz zu nehmen. Ein unversöhnlicher Gegensatz hatte sich hier aufgetan, er setzte sich dann in den Kontroversen Johannes R. Bechers, Bertolt Brechts und Stephan Hermlins mit Lasky fort.⁴⁷

Klaus Mann hat an dem Schriftstellerkongreß vom Oktober 1947 nicht teil-

genommen, den Auftritt Melvin Laskys und seine Folgen also nicht miterlebt. Aber diese Ereignisse hatten ein solches Aufsehen erregt, daß sie ihm wohl kaum verborgen geblieben sein können. Sicher haben sie auch noch in seinem Gespräch mit Johannes R. Becher, den als einen der Organisatoren des Kongresses die Provokation Laskys noch weit mehr als Mayer getroffen hatte, im Mai des nächsten Jahres eine Rolle gespielt. Es verhielt sich ja so, daß Lasky erst durch diesen Auftritt in Deutschland öffentlich wahrgenommen wurde – hier begann sein Aufstieg.

Klaus Mann war jedoch schon vorher auf andere Weise mit Lasky in Berührung gekommen. Seinen Vater begleitend, hatte er an dem Züricher Kongreß des PEN-Clubs vom Juni 1947 teilgenommen. Sein Bericht über diese Tagung blieb unveröffentlicht, in der New Yorker Zeitschrift *The New Leader*⁴⁸ erschien aber am 16.8.1947 ein großaufgemachter Artikel von Melvin J. Lasky, in dem die Bedeutung von Thomas Manns Nietzsche-Vortrag in Zürich und seiner Europareise generell hoch gewürdigt wurden: »The return of Thomas Mann to the continent of Europe was in itself a cultural phenomenon.«⁴⁹ Das wird Klaus Mann bei den engen innerfamiliären Kontakten der Manns ebensowenig verborgen geblieben sein wie die Beziehung, die sich zwischen Thomas – und übrigens auch Golo – Mann und Laskys seit dem Oktober 1948 in Berlin erscheinender Zeitschrift *Der Monat* herstellte.

Thomas Mann war für Jahre, wie die Eintragungen in seinen Tagebüchern zeigen, regelmäßiger Leser des Blattes, und er veröffentlichte auch mehrfach in ihm, denn *Der Monat* war für ihn eine wichtige Brücke zu seinen deutschen Lesern.⁵⁰ Den Höhepunkt dieser Beziehung stellten die Hefte 4 und 6 des 1. Jahrgangs vom Januar bzw. März 1949 dar. Heft 4 brachte einen Auszug aus dem *Doktor Faustus*, ebenfalls Aufsätze von Klaus Pringsheim: *Der Tonsetzer Adrian Leverkühn*, und von Hellmut Jaesrich zum Thema *Dr. Faustus in Amerika* (eine Besprechung der 1948 bei Alfred A. Knopf erschienenen amerikanischen Ausgabe des Romans); in Heft 6 konnte man ein Kapitel aus Thomas Manns *Die Entstehung des Doktor Faustus*, zwei Briefe, die Kontroverse Thomas Manns und Arnold Schoenbergs betreffend, und einen Beitrag Arnold Brauns zum Spätwerk Thomas Manns lesen. All das belegt, daß sich Lasky im ersten Jahr seiner Zeitschrift um Thomas Mann wie um keinen anderen deutschen Schriftsteller bemüht hat.

Diese Beziehung war jedoch nicht von langer Dauer. Thomas Mann gefiel die Tendenz der Zeitschrift immer weniger, und es konnte ihm auch nicht willkommen sein, daß seine Arbeiten Seite an Seite mit Beiträgen jener antikomunistischen Renegaten standen, von denen er sich öfter als einmal entschieden distanziert hat. Einige Beispiele aus seinen Tagebüchern: 3.3.1949: »*Der Monat*, beunruhigende, unangenehme Zeitschrift von »Niveau«. 20.1.1950: »*Der Monat* bringt choquierender Weise einen Hetzbeitrag der Ruth Fischer.« 1.4.1950: »Las mit Dégout im *Monat*, der keine Zeitschrift mehr ist, sondern »linientreues

Organ der amerik. [sic] Regierung.« 28.10.1951: »Las dummer Weise in dem unsympathischen *Monat*. Unbekömmlich.« 8.5.1952: »Las im *Monat*, der so Stalin-besessen ist wie der *New Leader*«. Daß Thomas Mann sich dann vom *Monat* trennte, hat seinen Grund in eben diesen Gegensätzen. Man betrachte die ersten Nummern bzw. Jahrgänge von Laskys Zeitschrift. Er eröffnete das Blatt auf der ersten Seite der Nummer 1 des ersten Jahrgangs mit einem Fanfarenstoß. *Das Schicksal des Abendlandes* lautet die Überschrift des Eingangstextes. Sie bezieht sich auf die drei das Heft eröffnenden Beiträge,⁵¹ deren Thema Lasky so zusammenfaßt: »Wird die westliche Zivilisation, die uns als Erbeil der letzten zweieinhalb Jahrtausende überliefert worden ist, dem Ansturm ungeheuerlichen Ausmaßes gewachsen sein, der ihr ganz augenscheinlich droht?«⁵² Was mit diesem Ansturm gemeint war, wußte damals jeder. Der erste Beitrag des Heftes 2 vom November 1948 stellte es zudem unmißverständlich klar – er lautet: *Ist der Krieg mit Rußland unvermeidlich?* Das alles war zu lesen dreieinhalb Jahre nach dem Sieg über Nazideutschland, für den die Sowjetunion wie kein anderes Land geblutet hatte. Und das setzte sich im *Monat* kontinuierlich fort bis zu jenem »Kongreß für kulturelle Freiheit«, den Lasky mit enormem Aufwand und finanziellen Mitteln vom 26.–30. Juni 1950 in Berlin veranstaltete. Nach dem Urteil Margret Boveris habe »die Welle des Koestlerismus« auf diesem Kongreß ihren Höhepunkt erreicht.⁵³

Thomas Mann nahm an dem Kongreß nicht teil. Auf die Anfrage Laskys nach seiner Meinung zu dem Thema des Kongresses verwies er in seinem Antwortbrief vom 19.5.1950 kurz und bündig auf seinen Vortrag *Meine Zeit*. »Er stellt nach vielen Mißverständnissen meine Haltung in der gegenwärtigen Weltlage vollkommen klar [...].«, schrieb er.⁵⁴ Thomas Mann bot den Vortrag Lasky für eine Veröffentlichung im *Monat* an, allerdings unter der Bedingung, daß er in der Juli-Ausgabe der Zeitschrift, also unmittelbar nach dem Kongreß, zu erscheinen hätte⁵⁵ – das sollte also *sein* Beitrag zu diesem Kongreß sein. Lasky brachte in dem Doppelheft vom Juli/August 1950 jedoch lediglich eine Auswahl der Kongreßbeiträge.⁵⁶ Thomas Mann fühlte sich von Lasky wohl brüskiert, denn danach erschien von ihm im *Monat* unter Laskys Regie nur noch ein Nachruf auf den Schweizer Verleger Emil Oprecht, mit dem er befreundet gewesen war.⁵⁷ Überdies verhielt sich der Mannsche Text zur Linie des *Monat* alles andere als konform. Lasky muß ihn fast als Kampfansage empfunden haben: durch die hier der Russischen Revolution erwiesene Ehrerbietung, die Mann klar gegenüber dem Faschismus, »dieser rein reaktiven und läppischen Nachäufung des Bolschewismus«, abgrenzt, durch die Frage, wer denn »dem ewigen Rußland die Menschlichkeit absprechen«⁵⁸ wolle, durch sein inbrünstiges Werben für das Fortbestehen der antifaschistischen Kampfgemeinschaft zwischen der westlichen Demokratie und dem russischen Kommunismus um des Friedens willen – um nur diese Momente zu erwähnen.

Es war dieser Text *Meine Zeit*, der endgültig klarmachte und wohl auch klar-machen sollte, daß sich hier zwei unvereinbare geistige Welten gegenüberstan-den. Es kam dann am 17.8.1952 noch zu einer persönlichen Begegnung. Lasky – er wurde einmal beschrieben als ein begabter, ein wenig schillernder Zeitge-nosse, »der mit seinem ironisch-bewußt gepflegten Lenin-Bart und dem lebhaften Spiel seiner Kalmückenaugen eine exotische Art von Attraktivität einzusetzen wußte«⁵⁹ – besuchte Thomas Mann im österreichischen St. Wolfgang. Der vermerkte in seinem Tagebuch: »L. gefiel mir wenig. Ein angeregter, aber be-schränkter Mann, der in seiner amerikanischen Propaganda-Sphäre lebt und denkt und sich auch noch für einen Hamlet hält.« Übrigens war Lasky hier zudem noch Anlaß für Kontroversen in der Familie Mann. Das Tagebuch dazu: »Erika betrachtet ihn [Lasky] als amerik. Agenten und Spion, kränkend für Golo.«⁶⁰ Dieser hatte Lasky 1945 in Deutschland kennengelernt, war mit ihm zeitweise befreundet und Autor des *Monat* geworden. In einem Brief vom 22.12.1948 an Manuel Gasser hatte er sich allerdings außerordentlich kritisch über das Blatt geäußert. Er schrieb: »Hast Du Laskys Zeitschrift gesehen? Ei du lieber Himmel. Diesem generösen und gescheiterten Individuum hätte ich doch *etwas* mehr Ge-schmack, Maß und Niveau zugetraut. Das Trotz-kisten-Denunzianten-Excommu-nisten-Renegaten-Gesindel, das sein Elaborat beherrscht, ist mir heute das Widerlichste auf der ganzen weiten Welt.«⁶¹

Die hier erwähnten Vorgänge fallen nur zum Teil in die Lebenszeit Klaus Manns. Die zunehmend kritischer werdenden Urteile Thomas Manns über Lasky kann man nicht ohne weiteres auf ihn übertragen, zudem war seine Abhängigkeit ge-genüber Lasky sehr viel größer als die seines Vaters, für den dieser junge Mann zunehmend unwichtiger wurde. Was *seine* Beziehungen zu Lasky anlangt, so sind vor allem zwei Komplexe näher zu betrachten: die Gide-Matinee und *Der Monat*.

Die Berliner Gide-Matinee. – In Klaus Manns Tagebuch findet sich am 9. April 1948 die lakonische Notiz: »Frühstück mit Mr. Lasky: Berliner Lesung bespro-chen.«⁶² Dieses in München stattfindende Gespräch ist der erste nachweisbare direkte Kontakt zwischen den beiden, sein Gegenstand war die Gide-Matinee, die für den 9. Mai in Berlin geplant war. Hier ist einzufügen, daß Klaus Mann seit seinen jungen Jahren um die Freundschaft des weltberühmten Autors ge-worben und im Laufe der Zeit eine ganze Reihe kleinerer Arbeiten über ihn geschrieben hatte. Wenige Wochen vor seinem Gespräch mit Lasky war dann sein Buch *André Gide und die Krise des modernen Denkens*, die überarbeitete Fassung seiner 1943 in New York publizierten Gide-Monographie, in Zürich erschienen. Seinen Vortrag über Gide hatte er schon im Januar und Februar in Baden-Baden, Mainz, Freiburg und Tübingen gehalten.⁶³ Laskys Einladung nach Berlin mußte ihm willkommen sein. Noch am 1. August 1947 hatte er in einem Brief an Hermann Kesten beklagt, daß er »bis jetzt noch nicht wieder ins Nach-

kriegsdeutschland durfte. Irgend jemand traut mir nicht in Washington.«⁶⁴ In der Tat ist festgestellt worden, daß seine Einreise nach Deutschland durch ein negatives Gutachten der amerikanischen Militärverwaltung in Deutschland verhindert wurde; ihm wie auch seiner Schwester Erika wurden Verbindungen zum Kommunismus vorgeworfen.⁶⁵ Diese Reise nach Berlin war jedoch abgesichert, denn Lasky gehörte zur »US-Information Control Division« und unterstand damit direkt dem »Office of Military Government for Germany (OMGUS)«⁶⁶ Belustigt zitierte Klaus Mann aus der als militärischer Auftrag formulierten Einladung, er solle ihn, »gegenwärtig in Diensten von *OMGUS*«, nach Berlin führen: »Nach Durchführung zurück zum Standort.«⁶⁷

Hans Mayer hat berichtet, daß Klaus Mann und Melvin Lasky offenbar unterschiedliche Vorstellungen vom Sinn der Veranstaltung hatten. Er schreibt in seinen Lebenserinnerungen: »Der Redner war klug und nobel wie immer. Er sprach wirklich über Gide und sein literarisches Werk. Das schien nicht zu genügen I. . . I Lasky drängte auf Diskussion des politischen André Gide, allein Klaus Mann wich aus. Schließlich mußte Lasky deutlicher werden. Aber Gide habe doch großen Mut bewiesen als Kritiker der Sowjetunion. Jetzt war Lasky wieder bei seinem Thema. Klaus Mann gab eine, wie mir scheint, ausgezeichnete Antwort: ›Ich halte es für ebenso falsch zu sagen, daß Gide mit einem rein positiven Vorurteil nach Rußland reiste, wie daß er mit einem rein negativen zurückkam! Man kann es nicht besser sagen. Lasky war nicht auf seine Rechnung gekommen.«⁶⁸ Das war also die zweite und letzte Begegnung Klaus Manns mit Melvin Lasky. Für ihn hatte sie ein doppeltes Ergebnis: Schon jetzt dürfte ihm klar geworden sein, daß Lasky eher dem Typ Koestler zuzurechnen war als Intellektuellen seiner Prägung, die sich als Mittler begriffen. Er hatte aber auch eine deutliche Vorstellung von dem Einfluß dieses jungen Mannes aus den USA und der Macht der hinter ihm stehenden Kräfte bekommen.

Klaus Mann und Laskys Zeitschrift »Der Monat«. – Man will wissen, daß Lasky im April 1948 in einer Pension am Mexikoplatz in Berlin Klaus Mann den Plan für eine Zeitschrift entwickelte, »die der liberalen Intelligenz des Westens als Sammelbecken für die Auseinandersetzung mit dem Stalinismus dienen sollte«. Auf die Frage, wie man das Blatt denn nennen sollte, habe Klaus Mann, »lässig an seinem Zigarillo ziehend«, den Vorschlag gemacht: »Nennen Sie es doch einfach ›Monat.«⁶⁹ Gesetzt den Fall, das habe sich wirklich so ereignet – im April befand sich Klaus Mann allerdings nicht in Berlin, sondern in Wien, München und Amsterdam –, ist das ein Fakt, der denn doch kritisch zu hinterfragen wäre. Zu erwähnen ist zunächst, daß Klaus Mann selber ein Jahr zuvor plante, eine Zeitschrift herauszugeben, daß dieser Plan aber nach wenigen Monaten scheiterte. Eben wegen dieses schnellen Scheiterns ist diesem Umstand wie auch dem Exposé, das Klaus Mann verfaßte, nur geringe Aufmerksamkeit

geschenkt worden⁷⁰. Für die Sicht auf seine letzten beiden Lebensjahre scheint es mir aber von enormer Bedeutung zu sein. Dieser Zusammenhang wäre einer gesonderten Darstellung würdig, kann hier allerdings nur in Stichworten umrissen werden. Zum ersten ist zu konstatieren, daß Klaus Mann an dieses Projekt, dessen Ungesicherheit ihm von Anfang an bewußt war, trotzdem mit großem Engagement herangegangen ist. Ferner wäre die Beziehung zu den beiden vorangegangenen Zeitschriften Klaus Manns, also zu der *Sammlung* (1933–1935) und zu *Decision* (1941/1942) in den Blick zu nehmen; es wäre das in ihm wach gebliebene Bedürfnis zu würdigen, sich in einer weltpolitisch wiederum aufs äußerste angespannten Situation als Vermittler einzusetzen, und dies trotz des unglücklichen Schicksals dieser beiden Publikationen. Ein Blick wäre auf die exceptionellen Voraussetzungen zu werfen, die ihm hier zu Gebote standen: auf seine inzwischen weltweiten Beziehungen zu bedeutenden Persönlichkeiten des geistigen und auch des politischen Lebens, sein diplomatisches Geschick im Umgang mit potentiellen Mitarbeitern, seine Kompetenz und Urteilsfähigkeit. Es wäre dann schließlich zu erörtern, was diese Aufgabe auch für seine individuelle Situation hätte bedeuten können – schon vorher hatten große Herausforderungen in ihm jedes Mal starke Gegenkräfte zu seinen inneren Gefährdungen geweckt.

Das alles kann hier nur angedeutet werden. Es kann lediglich versucht werden, die Konzeption seines Projekts zu skizzieren und sie in das politische Umfeld dieser frühen, aber nichtsdestoweniger schon kräftig angeheizten Atmosphäre des Kalten Krieges einzufügen. Das annähernd zwölf Seiten umfassende Typoskript⁷¹ ist in einer bemerkenswert kurzen Zeit entstanden, was die Vermutung nahe legt, daß es sich auf bereits durchdachte Überlegungen gründen konnte. Am 7. Juli 1947 das erste Gespräch mit der Geldgeberin des Projekts, der spanischen Verlegerin Este Aliventi, am 12. Juli erste Notizen zum Konzept, am 14. Juli vermerkt das Tagebuch: »Prospekt für diese phantastische internationale Zeitschrift entworfen, die ich vielleicht *Synthesis* nennen werde«, am 21. Juli: »Aliventi: *Synthesis*-Entwurf abgeliefert; etwas Geld bekommen.«⁷² »A Monthly Review of International Culture and Politics« sollte *Synthesis* nach der Absicht Klaus Manns werden und in vier Sprachen – Englisch, Russisch, Französisch und Spanisch – erscheinen. Das Anliegen der Zeitschrift wurde so definiert: »to promote the cause of universal civilization; to present modern thought in all its complexity; to become a meeting-place of various philosophies and opinions, a bridge between nations and continents, between East and West, between Socialism and Democracy.« Seine Motivation entsprang aus der Erkenntnis, »that a new war would mean, inevitably and inexorably, the end of our civilization; that we will have ONE WORLD – a world of organized peace – or NO WORLD AT ALL.«⁷³ Das vor allem waren Gedanken, die lange in ihm gereift waren und nicht nur einen aktuellen, sondern auch einen weit ausgreifenden historischen Hintergrund hatten. Hier ist auf einen Aufsatz zu verweisen, den Klaus Mann

ein gutes Jahr zuvor, im Mai 1946, geschrieben hatte⁷⁴ – ein Dokument von beeindruckender analytischer Kraft und Weitsicht. Bereits damals konstatierte er die Teilung der Welt in zwei Machtblöcke als den Hauptfaktor gegenwärtiger Politik, und bereits damals forderte er: »Zwischen Ost und West darf es zu keinem Zusammenstoß kommen, wenn Europa nicht zusammen mit allen Kontinenten untergehen soll.«⁷⁵ Er selber positioniert sich in diesem Konfliktfeld klar: Er sei weder Kommunist noch ein sogenannter fellow traveller, sondern bemühe sich, ein guter amerikanischer Bürger zu sein. Allerdings sei ihm auch bewußt: »I. . .] in Zeiten der Hexenjagd, wie wir sie gegenwärtig erleben, riskiert jeder, der es wagt, für die Sowjetunion ein gutes Wort einzulegen, daß man ihm die niedrigsten Motive unterstellt.«⁷⁶ Ein gutes Wort einzulegen bedeutete für ihn einfach, die historische Wahrheit sprechen zu lassen: »Die Sowjetunion ist gegenwärtig und war seit jeher allein, isoliert und verhaßt. Und warum? Etwa auf grund ihrer »slawischen Expansionspolitik? Sie wurde doch angegriffen und boykottiert, als sie noch gar keine militärische Macht besaß und keinerlei »imperialistische Abenteuer« hätte riskieren können.« Und weiter: »Die Furcht vor Rußland und dem Kommunismus war *der* entscheidende Faktor in der internationalen Politik zwischen 1918 und 1939. Die großen Demokratien begünstigten, förderten und finanzierten überall den Faschismus als ein »Bollwerk gegen den Bolschewismus.«⁷⁷ Diese Worte wurden im April 1946 geschrieben, einen Monat nach der Rede Winston Churchills in Fulton, die den Kalten Krieg einläutete, und zehn Monate vor der Verkündung der Truman-Doktrin.

Synthesis sollte ein unabhängiges Magazin werden, das sich von den Rivalitäten der Großmächte fernhalten und dennoch mit den Hauptströmungen der internationalen Politik und des intellektuellen Lebens in Kontakt bleiben wollte. Die umfangreiche Tentative list of Contributors⁷⁸, die Klaus Mann seinem Konzept anfügte, bestätigt diese Absichten. Sie enthält – neben Persönlichkeiten des internationalen geistigen Lebens, der Literatur, der Künste und der Politik – prominente Antikommunisten wie Arthur Koestler und Ignazio Silone, aber auch kommunistische Schriftsteller wie Johannes R. Becher und Bertolt Brecht und eine stattliche Reihe von Kunstschaffenden aus der Sowjetunion – Ilja Ehrenburg, Sergej Eisenstein, Leonid Leonow, Boris Pasternak, Michail Scholochow und Alexej Tolstoi, Sergej Prokofjew und Dmitri Schostakowitsch. Ein hochambitioniertes Projekt also – Klaus Mann ging an die Arbeit mit einem werbenden Brief an Trygve Lie, den Generalsekretär der Vereinten Nationen, er entwarf weitere Briefe an Julian Huxley, den Generalsekretär der UNESCO, und an Bernard M. Baruch, den Gesandten der USA bei der UNO – er meinte es ernst mit diesem Unternehmen. Gewiß: Es wurde dann nichts daraus. Die spärlichen Angaben in den Tagebüchern Klaus Manns bieten dafür keine Erklärung; es dürften vor allem finanzielle Gründe gewesen sein, wie auch aus der Kenntnis unveröffentlichter Briefe Klaus Manns heraus angenommen wird.⁷⁹

Von heute aus gesehen mutet dieses ehrgeizige Projekt als kaum realisierbar an, aber es wäre billig, Klaus Mann sein Scheitern mit diesem Argument vorzuhalten. Wie viele groß entworfene Projekte sind in dieser dissonanten, in ihren Perspektiven von niemand einzuschätzenden Zeit zugrunde gegangen. Außerdem sollten auch jene Kritiker dieses Projekt nicht übersehen, die den Klaus Mann dieser Zeit als ausgebrannt, am Ende seiner Kräfte, Pläne und Ideen darzustellen pflegen. Diese Sicht beruht auf Erinnerungen, die manchmal wenig verlässlich sind, auch auf spontanen Eindrücken von Menschen, die ihm begegneten, aber all das ist zu hinterfragen. Auf Kurt Hiller beispielsweise machte Klaus Mann noch am 13. November 1948, also ein halbes Jahr vor seinem Selbstmord, »einen durchaus frohen, frischen, lebenswilligen Eindruck [. . .] Er wirkte précisément so, wie ich ihn von Prag her (gut ein Jahrzehnt zuvor), kannte.«⁸⁰ Dieser Eindruck ist natürlich genauso kritisch zu betrachten wie die gegenteiligen.

Der gleiche Klaus Mann saß nun wenige Monate nach dem Scheitern seines Projekts dem zwölf Jahre jüngeren Lasky gegenüber, der, nach seinem sensationellen Auftritt auf dem 1. Deutschen Schriftstellerkongreß im vorangegangenen Jahr, mittlerweile Berlin als sein Wirkungsfeld gewählt hatte und dort ebenfalls eine Zeitschrift gründen wollte. Von diesem Mann wußte er mittlerweile, daß schwer einzuschätzende Kräfte hinter ihm standen und auch finanzielle Ressourcen, an denen gemessen die jener spanischen Verlegerin Este Aliventi wohl eher minimal waren. Er konnte natürlich nicht wissen, was die *New York Times* im April 1966 über die CIA als Geldgeber Laskys schreiben würde, aber geahnt hat er möglicherweise einiges. Hans Mayer schrieb mit dem Blick auf Laskys Aktivitäten: »Woher das Geld kam, das wußten alle [. . .].«⁸¹ Wenn er es denn gewußt hätte – genutzt hätte es ihm nichts, er stand allein.

Das erste Heft jener Zeitschrift, der Klaus Mann angeblich den Namen gegeben hat, erschien im Oktober 1948 – im gleichen Monat also, in dem Schulze-Wilde seine Attacke gegen die Geschwister Mann startete. »Kein Feuilleton leuchtete heller in der geistigen Finsternis jener Nachkriegsjahre als Laskys Zeitschrift mit einer Auflage von mehr als 20.000 Exemplaren« rühmte man sie in einem Nachruf auf Lasky.⁸² In der Tat war es Lasky gelungen, in jener Zeit nach der Währungsreform, die zu dramatischen Zusammenbrüchen im Bereich der Kulturzeitschriften geführt hatte, seiner Neugründung binnen kurzem eine bedeutende Position innerhalb der deutschen Medienlandschaft zu verschaffen. Zwar wurde das Profil des *Monat* vor allem durch die Beiträge von kommunistischen Renegaten bestimmt, also von Arthur Koestler, Franz Borkenau, George Orwell (dessen *Animal Farm*, vorher in Deutschland verboten, zuerst in Fortsetzungen ab Februar 1949 im *Monat* veröffentlicht wurde), Ruth Fischer, Sidney Hook, Ignazio Silone, Manès Sperber, Richard Löwenthal und Melvin J. Lasky selber. Es war ihm aber auch gelungen, bedeutende Autoren aus Deutschland

und dem westlichen Ausland für die Mitarbeit an seinem Blatt zu gewinnen. Die Frage, wie das möglich war, welche politischen Kräfte hinter ihm standen und welche finanziellen Mittel ihm zur Verfügung standen, ist inzwischen genauer recherchiert. Ein kurzes Zitat dazu: »Die bereits in der ersten Gründungsphase klar erkennbare Westorientierung verdankt die Zeitschrift der Tatsache, daß er [sic] mit amerikanischem Geld und der offiziellen Unterstützung von General Clay, dem Kommandanten der US-Besatzung, gegründet worden war, beziehungsweise später – in der Zeit der *High Commission* unter John McCloy – Teil des Programms der *US-Information Agency (USIA)* wurde [. . .] Diese offensive Haltung entsprach dem Geist jener Operation *Talk Back*, die General Lucius Clay im Oktober (nach dem »Skandal« während des *1. Deutschen Schriftstellerkongresses*) koordiniert hatte.«⁸³ Daß das hier erwähnte amerikanische Geld zu einem großen Teil von der CIA kam, wurde bereits angemerkt.⁸⁴ Lasky gehört in die unmittelbare Nähe Arthur Koestlers; man betrachte nur, welchen bedeutenden Raum er Koestler im *Monat* einräumt und welche eine dominante Position er ihm auf dem *Kongress für kulturelle Freiheit* zuwies. Eine andere Frage ist, ob Klaus Mann ihn ebenso sah oder sehen konnte.

Noch einmal zurück zu der Begegnung zwischen Klaus Mann und Melvin Lasky im Mai 1948. Fünf Monate danach erschien die erste Nummer des *Monat*. Auch wenn dieses dubiose Treffen in der Berliner Mexiko-Bar nicht stattgefunden haben sollte – daß die Vorbereitungen für ein solch ebenso anspruchsvolles wie logistisch aufwendiges Unternehmen schon im Gange waren, ist als sicher anzunehmen. In den ersten drei Heften, die zwischen dem Oktober und Dezember 1948 herauskamen, waren als Autoren auch Jean-Paul Sartre, Bertrand Russell, Arnold Toynbee, Ernest Hemingway, Benedetto Croce und Aldous Huxley vertreten – Persönlichkeiten, die sicher nicht auf Abruf bereit standen. Klaus Mann aber scheint für Lasky allenfalls – wenn überhaupt – als Namensgeber des Blattes nützlich gewesen zu sein, nicht als Autor, denn sonst hätte der designierte Chefredakteur ihm wohl, wie seinem Vater und übrigens auch seinem Bruder Golo, ein Angebot gemacht. Über die Gründe für dieses Desinteresse kann man nur spekulieren. Ein denkbarer wäre: Die Antwort auf jene vorher erwähnte brisante Frage nach dem Verhältnis Gides zur Sowjetunion auf der Berliner Veranstaltung hätte Lasky gezeigt, daß Klaus Mann für seine Zwecke nicht brauchbar war. Daß Klaus Mann viel daran lag, im *Monat* zu veröffentlichen, geht aus einem kurz vor seinem Tode geschriebenen Briefentwurf hervor, in dem er Lasky Auszüge aus seiner gerade abgeschlossenen dritten Autobiographie, *Der Wendepunkt*, offeriert. Aber Lasky hat nie etwas von ihm veröffentlicht. Ein gewisses Entgegenkommen bedeutete lediglich die Aufnahme einer Rezension zu Klaus Manns Gide-Buch⁸⁵.

»For the past weeks, *Der Monat* has been on my mind and, more often than not, on my little reading table or »Nachtisch«⁸⁶ heißt es in dem Entwurf eines

Briefes an Lasky, der sich im Nachlaß Klaus Manns fand. Er kannte also die Zeitschrift, wenngleich er sie vielleicht nicht mit allergrößter Aufmerksamkeit gelesen hat, denn der infame Angriff Harry Schulze-Wildes im Münchener *Echo der Woche* okkupierte ihn voll. Wildes Blatt wurde, wie man später herausfand,⁸⁷ von der amerikanischen Besatzungsmacht geschützt – Beistand war nirgends zu finden. Klaus Mann schrieb lange Briefe, an deutsche Freunde, an die Information Control Division der Besatzungsmacht, vorher schon – am 27. Oktober 1948 – an Lasky, auf dessen exzellente Verbindungen er Hoffnungen setzte; ob Lasky reagiert hat, ist nicht bekannt. In dem erwähnten Briefentwurf machte er Lasky einige Komplimente – er hätte »very interesting, even brilliant things« in den Heften gefunden, freilich auch »others which rather got on my nerves«.⁸⁸ Er hatte da offenbar das Heft 4 des 1. Jahrgangs vom Januar 1949 vor sich, denn er erregt sich über den dort abgedruckten Aufsatz von Karl von Schumacher, in dem gefordert wird, »einen schon fast unvermeidlich gewordenen blutigen Krieg gegen den Osten durch einen ›kalten‹ Wirtschaftskrieg« zu ersetzen.⁸⁹ Das war aber auch das Heft, das Thomas Mann so prononciert würdigte und sogar einen Beitrag Golos brachte, des jüngeren Bruders, der als Autor noch ziemlich unprofilert war. Darauf geht Klaus Mann in dem Briefentwurf nicht ein, aber es gehört wenig Phantasie dazu, sich seine Gedanken vorzustellen.

Wenn er sich Lasky in dem Briefentwurf anbietet, so nicht nur deshalb, um endlich auch dabei zu sein, sondern vor allem wohl aus seiner verzweifelten finanziellen Situation heraus. Übrigens war er nicht ganz ehrlich, als er Lasky schrieb, er hätte Teile aus dem *Wendepunkt* noch nirgendwo angeboten, Lasky habe also die erste Wahl. In seinem kurz davor an Julius Deutsch geschriebenen Brief liest sich das anders. Aber gerade dieser Brief vom 14. Mai 1949, der sich als Dank »für eine sehr hübsche Weihnachts- und Neujahrskarte«⁹⁰ (!) darbietet, zeigt, wie hart am Rande der Selbstdemütigung Klaus Mann um Publikationsmöglichkeiten nachsuchte. Er brauchte also Lasky und war wohl deshalb auch bereit, in einem Blatt zu publizieren, dessen Haß auf Kommunismus und Sowjetunion offenkundig war (übrigens war auch der ihm zuwider Arthur Koestler im Heft 1 vom Oktober 1948 vertreten). Wenn er in *Heimsuchung des europäischen Geistes* als eine der beiden »antigeistigen Riesenmächte«, die die Welt beherrschen, das amerikanische Geld benannt hat,⁹¹ so steht dahinter ein Problem, das ihn in seinen letzten Arbeiten immer wieder beschäftigt hat. In seinem Essay über Cocteau sprach er von den Gefahren, die der Freiheit der Kunst drohen, von der »furchtbaren Macht des Geldes«, der »Tyrannei der ruchlos kommerziellen Produzenten« in Hollywood und der Vergötzung des Dollars: »Man will Geld verdienen: auf nichts anderes kommt es an.«⁹² Diesen Essay schloß er zwei Tage vor seinem Tode ab. In dem Essay *Chaplin und Garbo* aus dem vorangegangenen Jahr geht es um das gleiche Problem. An der Tragödie dieser beiden Genies offenbart sich für ihn das Schicksal des Künstlers »in

unserer mechanisierten kommerziellen Epoche«, wo die Kunst bewußt und konsequent zur Ware erniedrigt werde: »Der schöpferische Mensch erstickt in solcher Luft.«⁹³ Es war sein eigenes, mehr und mehr als quälend empfundenes Problem, das Klaus Mann hier zur Sprache brachte. Finanzielle Sorgen betrachtete er »als unerträgliche Erniedrigung«, vertraute er seinem Tagebuch in einer ähnlichen Situation an.⁹⁴ Wie er sich aus dieser Zwangslage, an deren Horizont die Möglichkeit zu deprimierenden Kompromissen sichtbar wurde, befreit hätte, wird man nicht mehr erfahren – sein Selbstmord machte auch ihr ein Ende. Den weiteren Aufstieg Melvin Laskys bis hin zu dessen Triumph auf dem »Kongreß für kulturelle Freiheit« im Sommer des nächsten Jahres erlebte er nicht mehr, und er sah den jungen Mann auch nicht mehr »im offenen Buick mit rotgepolsterten Ledersitzen über den Kurfürstendamm« fahren.⁹⁵ Trotz seiner bedrängten Situation ist es aber kaum vorstellbar, daß er sich in Laskys Journal in der Nachbarschaft zu Arthur Koestler, Ruth Fischer und anderen Hexenjägern wohlfühlte und nicht endlich den gleichen Trennungsstrich wie sein Vater gezogen hätte.

Die Kommunisten. – Die andere Seite jenes Konfliktfeldes, das Klaus Mann als den »Kampf zwischen den beiden antigeistigen Riesenmächten – dem amerikanischen Geld und dem russischen Fanatismus«⁹⁶ charakterisiert hat – die kommunistische Seite also. Hier interessiert besonders die kulturpolitische Ebene, die Probleme der Künstler und Intellektuellen speziell in der Sowjetunion. Man kann voraussetzen, daß Klaus Mann die wesentlichen Fakten bekannt waren – sie waren in der westlichen Presse ein oft behandeltes Thema. Hier sollen lediglich einige Beispiele herausgegriffen werden, für die sich Spuren in der *Heimsuchung des europäischen Geistes*, in *The Last Day* und in Aufsätzen der letzten Jahre finden. Da liest man in *Heimsuchung*: »Ich hörte ihnen zu, den intellektuellen Stalinisten in Prag, Wien, Budapest, Brüssel, Paris, Mailand. Sie sagten: ›Wozu all die Aufregung über den gerechtfertigten und milden Tadel, der Schostakowitsch, Prokofjew und Chatschaturjan getroffen hat?«⁹⁷ Angesprochen ist damit die Tagung des Zentralkomitees des KPdSU vom Januar 1948, auf der das mächtige Politbüromitglied A. A. Shdanow eine ganze Gruppe sowjetischer Komponisten als Formalisten rügte und sie der Abhängigkeit von der »modernen dekadenten bürgerlichen Musik Europas und Amerikas«⁹⁸ bezichtigte – damals schwerwiegende Anschuldigungen mit weitgehenden Konsequenzen. Eine andere Passage aus *Heimsuchung*: »Sie stritten in Wrocław, wo Intellektuelle aus allen Erdteilen sich unter kommunistischer Leitung um eine gemeinsame Plattform mühten. Der Sowjetschriftsteller Ilja Ehrenburg unternahm es, die internationale Verständigung zu fördern, indem er die anglo-amerikanische Literatur als ›eine geistige Opiumflut‹ bezeichnete.«⁹⁹ Von jenem »Kongreß der Intellektuellen zur Verteidigung der Kultur«, der vom 25. bis 27. August 1948 statt-

find, hätte Klaus Mann übrigens noch ein anderes, schlagenderes Beispiel für die »Schlacht der Ideologien« zitieren können. Hans Mayer, der auch an diesem Kongreß teilgenommen und über ihn ausführlich berichtet hat, schreibt über den Kongreßbeitrag Alexander Fadejews (damals, so Mayer, ein besonderer Liebling Stalins): »Sein Bild von der Schreibtischhyäne Jean-Paul Sartre ist seitdem immer wieder zitiert worden, allein nicht bloß Sartre wurde mit solchen Schmuckfloskeln bedacht. Die westliche Literatur und Kunst, so mußte man folgern, war ein einziger Abschaum des Verfalls und der Sittenlosigkeit, abgesehen von ein paar patentierten Freunden der Sowjetunion.«¹⁰⁰ Klaus Mann machte hier aber nicht ihn, sondern Ehrenburg namhaft – vielleicht deshalb, weil er Ehrenburg und seine Bücher geschätzt hatte und deshalb besonders enttäuscht war. Er hatte seinen Roman *Der zweite Tag* 1933 respektvoll-kritisch besprochen¹⁰¹ und Ehrenburg im August 1934 als Gast des Sowjetischen Schriftstellerkongresses in Moskau dann persönlich kennengelernt. An dem Kongreß 1948 in Wrocław hatte er allerdings nicht teilgenommen, möglicherweise aber an einem anderen, der in *Heimsuchung* erwähnt wird, an dem »Zehnten Internationalen Philosophenkongreß«, der 1948 in Amsterdam stattfand.¹⁰² In der entsprechenden Passage richtet er seine Kritik jedoch eher auf die andere Seite, die Gegner des Marxismus, um dann mit einem Zitat aus dem Resümee des Kongresses zu schließen, das »die allgemeine Zerrissenheit des Nachkriegs-Denkens«¹⁰³ beklagt.

So viel zu Aspekten des allgemeinen Zeithintergrundes, der in *Heimsuchung des europäischen Geistes* aufscheint. Auch hier richtet Klaus Mann aber seine Aufmerksamkeit vor allem auf einzelne Personen, denen er persönlich begegnet war. Einer genaueren Betrachtung wert ist vor allem der Anna Seghers gewidmete Absatz. Er lautet: »In Berlin erzählte die berühmte Schriftstellerin Anna Seghers, Verfasserin von *Das siebte Kreuz*, mir ausführlich von ihrem jüngsten Besuch in der Sowjetunion. Wie herrlich es gewesen sei. Wie angenehm und anregend es sich lebe unter der wohlwollenden Aufsicht des Politbüros. Nein, Zensur gebe es nicht. Die Sowjetkünstler und -wissenschaftler erfreuten sich vollkommener Freiheit, solange sie treu blieben den Grundsätzen der wirklich volksverbundenen und wirklich sozialistischen Sowjetkultur.«¹⁰⁴ Anna Seghers wird hier stellvertretend für jene »intellektuellen Stalinisten« in den europäischen Metropolen genannt, mit denen Klaus Mann gesprochen hatte. Ihre Meinung wird ironisch-übertreibend mit einem unüberhörbar abschätzigen Beiklang wiedergegeben, und ruft man sich in Erinnerung, wie er zu André Gides Kritik an den sowjetischen Verhältnissen stand, so wird seine Distanz zu der Seghersschen Haltung noch deutlicher.

Es führte allerdings zu keinem zutreffenden Bild, Klaus Manns Beziehung zu Anna Seghers lediglich aus der zitierten Passage abzuleiten, sie ist in ein breiteres Umfeld zu stellen. Was zunächst Anna Seghers anlangt: Klaus Mann hatte sie im Mai 1948 besucht, als sie gerade von einer vierwöchigen Reise in die

Sowjetunion zurückgekommen war. Sie hatte der ersten Delegation deutscher Kulturschaffender angehört – weiter reisten mit ihr unter andren Bernhard Kellermann, Günther Weisenborn, Wolfgang Langhoff, Wolfgang Harich, Stephan Hermlin –, die dieses Land nach dem Kriege besuchte, und für sie war es ihr erster Besuch in diesem Lande überhaupt. Als sie Klaus Mann traf, war sie von ihren Erlebnissen sicher noch bewegt, und nicht nur sie. Davon spricht das Bändchen *Russische Eindrücke* mit Berichten der Teilnehmer dieser Delegation, das von Hermlin im September 1948 herausgegeben wurde – Zeugnisse der Begeisterung und auch Ergriffenheit über den Empfang in einem Lande, in dem vier Jahre zuvor noch deutsche Truppen gewütet hatten. Für Klaus Mann waren diese Emotionen verständlicherweise nicht nachvollziehbar, sie wurden von ihm vielleicht sogar mit Mißtrauen betrachtet. Es bleibt aber bemerkenswert, daß er Anna Seghers gerade in jenen Tagen der Gide-Veranstaltung mit Melvin Lasky aufgesucht hat – ein größerer politischer Gegensatz als der zwischen Lasky und Seghers ist kaum denkbar, Klaus Mann wollte sich also nicht festlegen. Aber gerade in jenen Tagen wird ihm seine problematische Stellung zwischen den Fronten bewußt geworden sein, denn Anna Seghers hatte ihm klargemacht, daß sie in eine dieser Fronten fest integriert war. Inzwischen weiß man allerdings, daß auch ihr gerade in jenen ersten beiden Jahren nach der Rückkehr aus dem mexikanischen Exil das Gefühl der Heimatlosigkeit, der Fremdheit im eigenen Volk nicht unbekannt war, aber davon sprach sie nur zu ihren engsten Freunden. Dem amerikanischen Staatsbürger Mann wird sie in einer Zeit, wo überall Mißtrauen regierte, nichts dergleichen mitgeteilt haben.

Eine Kluft war also auch hier spürbar, aber sie war nicht entfernt so tief wie die zu den »fanatischen Kommunistenfressern«. Ruth Fischer war er nie begegnet, Melvin Lasky hatte er wenige Wochen zuvor auch noch nie gesehen – die Beziehung zu Anna Seghers war wesentlich älter. In seinen Tagebüchern trifft man das erstmal auf ihren Namen am 13. Oktober 1933 im Zusammenhang mit der Lektüre ihres gerade im Querido-Verlag Amsterdam erschienenen Romans *Der Kopflohn*. Dieser Verlag aber wurde literarisch von seinem alten Freund Fritz Helmut Landshoff geleitet, und Landshoff war es bekanntlich, der als Lektor bei Gustav Kiepenheuer Anna Seghers, deren *Aufstand der Fischer von St. Barbara* er als erster las, als Schriftstellerin entdeckt hatte. Möglicherweise hat er Klaus Mann auf den gerade erschienenen Roman der Seghers aufmerksam gemacht hat, und noch ein anderer Zusammenhang scheint hier auf. In jenem Oktober 1933 war nämlich gerade das zweite Heft der von Klaus Mann, wiederum im Querido-Verlag, herausgegebenen Zeitschrift *Die Sammlung* erschienen, die für die ins Exil gejagte »wahre, die gültige deutsche Literatur«¹⁰⁵ zeugen wollte, und ein halbes Jahr später, in Heft 9 vom Mai 1934, konnte man eine Rezension von Klaus Manns Freund Oskar Seidlin-Koplowitz zu dem Roman *Der Kopflohn* lesen.¹⁰⁶ Diese warmherzige, dem Buch höchste Anerken-

nung spendende Besprechung ist vor allem deshalb bemerkenswert, als die kommunistischen Kritiker den *Kopflohn* entweder ignoriert oder polemisch abgefertigt hatten.¹⁰⁷

Das war also der erste nachweisbare Kontakt zwischen Klaus Mann und Anna Seghers. Die wahrscheinlich frühesten persönlichen Begegnungen fanden im Juli 1937 während der Kulturwoche des »Schutzverbandes Deutscher Schriftsteller« in Paris statt. In der Buchausstellung der Kulturwoche las Klaus Mann ein Kapitel aus seinem noch in der Entstehung begriffenen Roman *Der Vulkan*, Anna Seghers leitete die Lesung ein.¹⁰⁸ Ob sie dieses Amt aus der Erinnerung an die Rezension ihres Romans in Klaus Manns Zeitschrift, die sie als Wohltat empfunden haben muß, übernahm, bleibt eine Vermutung. Die Beziehung setzt sich weiter fort in der Rezension des *Siebten Kreuz* durch Klaus Mann, die am 21. Februar 1948, also wenige Wochen vor ihrer Berliner Begegnung, in einer Amsterdamer Zeitung erschienen war. Unter dem Titel *Romanciers van het andere Duitsland* bespricht er dort auch noch seines Freundes Hermann Kesten inzwischen weitgehend vergessenen Roman *Die Zwillinge von Nürnberg*, der ihm offensichtlich deutlich näher steht als das Segherssche Meisterwerk, und Lion Feuchtwangers *Waffen für Amerika*. Den »eigensinnigen Idealismus«, mit dem Anna Seghers an ihren Helden Georg Heisler glaubt, betrachtet er mit Skepsis, schließt jedoch mit den Worten: »Aber sogar wenn es ihrer nur sehr wenige gewesen sein sollten – das Schicksal dieses einen wird glaubhaft und ergreifend, dank dem starken Künstlertum und dem starken Glauben der Erzählerin, die ihm hier ein schlichtes, schönes Denkmal setzt.«¹⁰⁹ Hinter seiner Skepsis steht ein wesentlich anderes Bild vom deutschen Volk und seinen antifaschistischen Ressourcen, darauf wird später noch einzugehen sein.

Um noch einmal auf die oben zitierte Passage aus *Heimsuchung* zurückzukommen: Daß sie nur einen sehr begrenzten Einblick in das Verhältnis Klaus Manns zu Anna Seghers gibt, wird durch andere Fakten noch unterstrichen. In die von ihm vorbereitete Anthologie der Exilliteratur¹¹⁰ wollte er auch einen Auszug aus ihrem Roman *Die Rettung* aufnehmen; das Werk war 1937 im Querido-Verlag Amsterdam erschienen. In dem kurz vor seinem Tode geschriebenen Vorwort zu der Anthologie reiht er sie unter die repräsentativen Autoren dieser Literatur ein, die in der Zeit des Hitlerregimes die Stimme des wahren Deutschlands gewesen sei. Daß Anna Seghers ihn auch als Persönlichkeit beeindruckt hatte, beweist seine Absicht, sie in das Figurenensemble seines Romans *The Last Day* aufzunehmen. Wie er sie sah, zeigt vielleicht am deutlichsten die Position, die er ihr zuweisen wollte. Er hatte vor, sie als eine Gesinnungsgenosin des Albert Fuchs darzustellen, der ein Opfer des Kalten Krieges und der sowjetischen Besatzungsmacht wird.

Soweit zu der Anna Seghers betreffenden Passage aus *Heimsuchung*. Aus ihr ergibt sich eine Frage: Weshalb hat Klaus Mann als deutschen Repräsentanten

dieser Gruppe, die er als intellektuelle Stalinisten bezeichnete, nicht Johannes R. Becher genannt? Becher, der die Zeit des Exils vornehmlich in Moskau lebte, hätte sich dafür viel eher als Anna Seghers angeboten, denn das Thema Sowjetunion spielt in seinem Werk eine wesentlich größere Rolle als in dem Seghersschen. Zudem bekleidete er hohe Funktionen als Präsident des »Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands« und in der SED. Vor allem aber sind seine kulturpolitischen Reden und publizistischen Aktivitäten zu erwähnen, die bereits in den ersten Nachkriegsmonaten begonnen hatten, während Anna Seghers überhaupt erst im April 1947 aus dem Exil zurückgekehrt war. Einer der Gründe mochte sein: Becher hatte in jener Zeit ähnlich wie Klaus Mann seine öffentliche Funktion als die eines Vermittlers gesehen, als Vermittler auch im Hinblick auf die Gegensätze zwischen den Besatzungsmächten. In seiner Rede auf der ersten Konferenz des Kulturbundes am 21. Mai 1947 hatte er gesagt: »Wir haben aufs eindringlichste davor gewarnt, anzunehmen, daß Deutschland irgendeine Art von Gewinn ziehen könne aus Differenzen und Konflikten der Alliierten untereinander«, und er bezeichnete es als Aufgabe des Kulturbundes, »für das Verständnis der Lebensform und der kulturellen Eigenart der großen Nationen und aller Völker zu wirken l. . l.«¹¹¹ Auch im Oktober 1948, in seiner Rede zum 300. Jahrestag der Beendigung des Dreißigjährigen Krieges, legte er ein leidenschaftliches Bekenntnis zum Frieden ab. Sich an die Menschen guten Willens in »allen Völkern der Erde« wendend, rief er ihnen zu: »l. . l. fragt und schaut dabei euren Toten ins Gesicht, ob es nicht ein Wahnwitz ist und ein Verbrechen ohnegleichen, mit dem Gedanken an einen neuen Krieg zu spielen.«¹¹² Das wurde gesagt zur gleichen Zeit, als Melvin Lasky im *Monat* die Angst vor einem »Ansturm ungeheuerlichen Ausmaßes«¹¹³ aus dem Osten schürte, und sicher nicht ohne Kenntnis dieser Bekundung. Etwa zur gleichen Zeit aber schrieb auch Klaus Mann jene Passage auf den letzten Seiten des *Wendepunkt* nieder, in der er forderte, daß aus der Waffenbrüderschaft von Sozialismus und Demokratie die Zusammenarbeit im Dienste des Friedens werden müsse, um die finale Katastrophe zu verhindern.¹¹⁴ Hier liegt wohl der wichtigste Konsenspunkt, der Klaus Mann und Becher in den Nachkriegsjahren verband.

Ein anderer Grund kam hinzu: Klaus Mann kannte Becher sehr viel besser als Anna Seghers, womit nicht nur gemeint ist, daß beide aus München kamen. Mit Bechers Dichtung hatte er sich schon im Sommer 1934 bei der Arbeit an der Studie *1919 - Der literarische Expressionismus* beschäftigt, seine Stellung als eine der prominenten Gestalten der expressionistischen Lyrik war ihm wohlvertraut. Gedichte Bechers hat er übrigens auch mehrfach in seiner Zeitschrift *Die Sammlung* veröffentlicht; einen »Lyriker von beachtlicher Inspiration und Sprachkraft«¹¹⁵ nannte er ihn später. Im August des gleichen Jahres, auf dem »l. Unionskongreß der Sowjetschriftsteller« in Moskau, hatte er Becher dann per-

sönlich kennengelernt – als »relativ toleranten« Gesprächspartner, der zwischen orthodoxen Marxisten wie Theodor Plievier oder Gustav Regler und »ideologisch Unzuverlässigen« wie Klaus Mann vermittelt habe.¹¹⁶ Bechers Rede auf dem Kongreß, in der er für das Bündnis aller antifaschistischen Schriftsteller warb, hat Klaus Mann in seinem Bericht *Notizen in Moskau* respektvoll kommentiert.¹¹⁷ Ein Jahr später, auf dem »I. Internationalen Kongreß zur Verteidigung der Kultur« in Paris, traf man sich wieder, und die Umstände fügten es, daß es Becher war, von dem Klaus Mann den Tod seines Freundes René Crevel erfuhr.¹¹⁸ Die Kontakte setzten sich in den folgenden Jahren fort. Becher, in jener Zeit Chefredakteur der deutschen Ausgabe der in Moskau erscheinenden Zeitschrift *Internationale Literatur*, veröffentlichte gelegentlich Texte von Klaus Mann, so einen Vorabdruck aus dem Roman *Der Vulkan*.¹¹⁹ Der Ton der aus diesen Anlässen gewechselten Briefe ist freundschaftlich – hinter ihm stehen allerdings tiefgehende Differenzen, wie sie sich etwa in einem Brief Klaus Manns an seinen Bruder Golo aussprechen. Das Angebot Bechers zur Mitarbeit an der Zeitschrift übermittelt er diesem mit der ironischen Bemerkung: »Also, vielleicht hast du mal was Gewürztes – Hölderlin als Produkt der Mehrwertinvestition in der mittleren Verfallsperiode des niedersächsischen Weberei-Kapitalismus, oder so.«¹²⁰ Seine Wertschätzung Bechers als Lyriker wird davon allerdings nicht beeinträchtigt. Den Gedichtband *Der Glücksucher und die sieben Lasten* nennt er ein schönes, reichhaltiges Buch, das ihm viel Freude mache, wenn er auch nicht verschweigt, was ihm fremd bleibt. In seinem Brief vom 4. April 1938 heißt es: »Ich liebe besonders einige Ihrer Verse über die großen Figuren unserer Vergangenheit: Lionardo und Hölderlin, Bach und Rembrandt, Goethe (der Sterbende) und Grünwald, Boscch und Luther. Ich liebe überhaupt viele der Gedichte in Ihrem Buch *mehr* als die Liebeserklärungen an den Sowjet-Staat – so enthusiastisch-rührend viele von diesen sind [. . .] Ich liebe vieles, und die Lektüre ist eine Erholung für mich gewesen.«¹²¹ Er reichte den Band an seinen Vater weiter – dessen Urteil ist bekannt. Ein Satz aus dem Brief Thomas Manns an Becher: »Ich halte es für ein großes Buch – wahrscheinlich ist es das repräsentative Gedichtbuch unserer Zeit und unseres schweren Erlebens und wird einmal als lyrisches Zeugnis dafür angesehen werden.«¹²²

Der Krieg unterbrach diese Verbindung für mehrere Jahre. Man traf sich erst 1945 wieder – unter einschneidend veränderten Umständen. Am 19. September 1945 vermerkt Klaus Mann in seinem Tagebuch: »Johannes R. Becher, *Kulturbund*, besucht.«¹²³ An diesem Tag war er – das erstmal nach dem Krieg – in Berlin eingetroffen, am nächsten Tag verließ er es wieder, Paris und Rom waren seine nächsten Ziele. Über dieses Zusammentreffen gibt es nur die beiden Zeilen in Klaus Manns – 46 Jahre später veröffentlichtem – Tagebuch, von der Seite Bechers nichts. Ein spärliches Material, das allerdings zu sprechen beginnt, wenn man es in sein Umfeld stellt. Das Tagebuch hält für diesen Tag als

einzigem Fakt von Bedeutung den Besuch bei Becher fest. Klaus Mann besucht mit ihm am Abend das Deutsche Theater, in dem ein Stück des ungarischen Dramatikers Julius Hay aufgeführt wird. Man hat also anzunehmen, daß dieses Zusammentreffen der einzige oder zumindest der hauptsächliche Zweck seiner Berlin-Reise war. Übrigens ist Klaus Mann an diesem 19. September 1945 noch Angehöriger der US-Armee, am nächsten Tag erhält er die Entlassungsbefehl, die Entlassung erfolgt am 28. September in Neapel.

Was man miteinander besprochen hat, wird man nicht mehr erfahren, aber zumindest kann man die Sphären individueller Erfahrung und Prägung skizzieren, die hier aufeinander trafen. Klaus Mann, inzwischen amerikanischer Staatsbürger, war damals bereits durch Teile Süddeutschlands gereist, er hatte München und das KZ Dachau besucht, hatte in Augsburg Hermann Göring interviewt und in Garmisch mit Richard Strauss gesprochen. Seine Eindrücke von den Deutschen faßte er in seinem Brief an den Vater vom 16. Mai 1945 so zusammen: »Diese beklagenswerte, schreckliche Nation wird Generationen lang physisch und moralisch verstümmelt, verkrüppelt bleiben.«¹²⁴, und an diesem Urteil wird sich bis zu jenem 19. September 1945 wohl kaum etwas geändert haben. Auf der anderen Seite dann Becher. Am 10. Juni war er in Berlin eingetroffen und hatte sich sofort in die politische Arbeit gestürzt. Seine Bemühungen galten vor allem der Gründung einer Vereinigung von Kulturschaffenden, die sich für den Wiederaufbau des zerstörten Landes im antifaschistischen Sinne zur Verfügung stellen wollten. Bereits am 26. Juni konnte er eine Zusammenkunft organisieren, die sich dann als Gründungsversammlung des »Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands« erklärte; am 4. Juli fand die Gründungskonferenz statt, zu der 1.500 Teilnehmer kamen; am 8. August wurde er zum Präsidenten des Bundes gewählt.¹²⁵ Triebkraft dieser fast übermenschlichen Anstrengungen war ein Patriotismus des Trotz-Alledem, der auch Thomas Manns Achtung fand.¹²⁶ Über die inneren Konflikte, die Becher in dieser Zeit durchzustehen hatte, sprach er sich erst viel später aus.

Bei der Begegnung von Klaus Mann und Johannes R. Becher an jenem 19. September 1945, inmitten der Ruinen Berlins, standen sich also Positionen gegenüber, die schlechterdings nicht zu vereinbaren waren. Aber auch hier wird sich Becher als toleranter Gesprächspartner wie seinerzeit in Moskau erwiesen haben, und auch hier wird Klaus Mann, unentschieden zwischen den Fronten stehend, von der Glaubensfähigkeit Bechers beeindruckt gewesen sein. Jedenfalls geschah hier nichts, was späteren Kontakten im Wege gestanden hätte. Er habe Becher wiederholt in Berlin getroffen, schreibt Klaus Mann in einem im März 1947 veröffentlichten Aufsatz.¹²⁷ Diese Bemerkung bezieht sich wohl auch auf jenen Berlin-Besuch, bei dem er – am 3. Mai 1946 – das Come-back von Gustav Gründgens auf der Bühne des Deutschen Theaters erlebte. Über die damaligen Gespräche teilt er jetzt einiges mit. Er stellt sie in einen größeren

Zusammenhang, in die Betrachtung der literarischen Verhältnisse im Deutschland der Nachkriegszeit allgemein. Seine Diagnose ist weitgehend negativ. »Es gibt keine neue literarische Bewegung«, schreibt er. »Ebenso wenig sind mir während meiner Reisen irgendwelche Anzeichen eines literarischen Neubeginns aufgefallen«; ein »erschreckendes intellektuelles Vakuum« habe er angetroffen. Besonders enttäuscht ist er von den Verhältnissen in den westlichen Besatzungszonen, die Schuld dafür sieht er auch in einem Versagen der Besatzungsmächte. Die Anglo-Amerikaner hätten es »bis jetzt völlig versäumt, die Publikation guter deutscher Literatur zu fördern oder zu erleichtern«, schreibt er.¹²⁸ Vor diesem Hintergrund nimmt sich seine Beschreibung der Zustände in der Sowjetischen Besatzungszone trotz einiger kritischer Seitenhiebe recht positiv aus. Er würdigt die Bemühungen des von Becher geleiteten Kulturbundes um die Förderung von Kunst und Literatur, wenngleich er skeptisch im Hinblick auf die zu erwartenden Ergebnisse ist. Dabei beruft er sich auch auf Becher, den er mit den Worten zitiert: »Manchmal werde ich das Gefühl nicht los, daß all unsere Anstrengungen umsonst sind; die Deutschen sind taub für unsere Botschaft l. . .!«¹²⁹

Das nächste Mal begegnete man sich wieder Anfang Juni 1947 in Zürich, auf der Tagung des PEN-Clubs. Becher hatte dort lediglich den Status eines Beobachters, aber seiner Ansprache war es mit zu verdanken, daß der Kongreß sich entschied, die Gründung einer deutschen Sektion des PEN-Clubs zuzulassen, wenn auch mit bestimmten Auflagen. Klaus Mann gehörte nicht zu den Delegierten, er war als Begleiter seines Vaters dort. Er schrieb aber einen ausführlichen (seinerzeit unveröffentlicht gebliebenen) Bericht über den Kongreß, in dem er die – übrigens an Argumente Thomas Manns anknüpfende – Rede Bechers allerdings mit keinem Wort erwähnt. Seine Wiedergabe der Diskussion zum deutschen Problem gibt den Gegnern eines deutschen PEN-Zentrums wesentlich größeren Raum als seinen Befürwortern, zu denen ja auch sein Vater gehörte. Hier wird also eine deutliche Diskrepanz zu der Haltung Bechers, und nicht nur seiner, spürbar. Ob es in Zürich zu einem direkten Meinungsaustausch zwischen ihnen kam, ist nicht bekannt. Man gerät aber ins Nachdenken über eine sich auf Becher beziehende mokante Bemerkung in seinem Bericht.¹³⁰

Wie auch immer, man traf sich wieder, im Mai 1948 in Berlin – das war ihre letzte Begegnung. In Klaus Manns Tagebuch wird sie nicht erwähnt, auch bei Becher nirgends – hier sicher aus anderen Gründen, denn solche Kontakte waren der Führung seiner Partei verdächtig. Aber es gibt Zeitgenossen, die sich erinnern, und auch aus dem Umfeld dieser Begegnung heraus läßt sich einiges erschließen. Die Atmosphäre jener Zeit hat Klaus Mann so beschrieben: »Der übel zugerichtete Leichnam einer Hauptstadt, die am schrecklichsten zerstörte Stadt, das entscheidende Schlachtfeld des Kalten Krieges, der Ort, wo sich Ost und West in unheilvoller Nähe gegenüberstanden, das sollte also die letzte Sta-

tion meiner kontinentalen Pilgerreise werden.«¹³¹ Für beide war es ein riskantes Unternehmen, sich in dieser Situation zu treffen. Es ist daran zu erinnern, daß Klaus Mann von Schulze-Wilde auch deshalb angegriffen wurde, weil er sich mit kommunistischen Schriftstellern in Berlin getroffen habe.¹³² Für Becher war es ein doppeltes Risiko: Beargwöhnt von seinen eigenen Genossen fuhr er in jenen Teil Berlins, in dem der von ihm geleitete Kulturbund verboten worden war. – Die näheren Umstände dieses Treffens sind gründlich recherchiert worden.¹³³ Es fand auf Wunsch Klaus Manns bei Peter de Mendelssohn in Zehlendorf statt, der hat ausführlich davon berichtet. De Mendelssohns Bericht ist für die Beziehungen dieser beiden so unterschiedlichen Menschen überaus aufschlußreich (man darf nicht übersehen, daß Johannes R. Becher 15 Jahre älter als Klaus Mann war). Es heißt in ihm: »Beiden lag dringend an der Zusammenkunft; ich spürte nicht nur Klaus' Wunsch, etwas Authentisches darüber zu erfahren, wie es unter den Geistigen der ›anderen Seite‹ aussah, was sie dachten, fühlten, hofften [. . .] Beide Männer sprachen mit großem Freimut, auch mit Lachen und Scherz und durchaus ohne Ironie [. . .] sie gaben einander nicht viel Pardon und ließen nur wenig, das in der vergifteten Luft lag, ungesagt; doch sprachen sie die gleiche Sprache, verstanden sich oder hätten einander verstehen können, auch außerhalb meines Hauses, wenn man sie gelassen hätte. Sie waren sich im Klaren, machten weder sich selbst noch einander etwas vor. Ob einer den anderen überzeugete, weiß ich nicht.«¹³⁴ Es gibt übrigens Anzeichen dafür, daß Klaus Mann Becher noch einmal in Ostberlin aufgesucht haben könnte.¹³⁵

Das war also die letzte Begegnung zwischen den beiden. Überblickt man die insgesamt vier nach dem Kriege, so drängt sich eine Frage auf: Warum Klaus Mann selbst unter schwierigen Umständen immer wieder das Gespräch mit einem Manne suchte, von dem er doch allmählich wußte, daß er in einem gravierenden Punkt anderer Meinung als er war – in der Einschätzung der Potenzen des deutschen Volkes, sich demokratisch zu erneuern. Über das Mißtrauen Klaus Manns gegenüber seinen Landsleuten ist viel geschrieben worden mit schlüssigen Belegen aus seinen Nachkriegsarbeiten, aber mir scheint, daß sich in dieser Beharrlichkeit auch etwas anderes andeutet, der verborgene Wunsch nach Erlösung aus seiner Heimatlosigkeit – denn nichts spricht dafür, daß er in den USA, deren Bürger er geworden war, eine wirkliche Heimat gefunden hat.

Becher hat noch weitere Spuren im Leben und Schaffen Klaus Manns hinterlassen, die Erinnerung an den kommunistischen Dichter hat diesen offenbar bis in seine letzte Lebenszeit nicht losgelassen. So stieß er wieder auf ihn, als er für den Querido-Verlag eine Anthologie der Exil-Literatur vorbereitete. Auch dieses Unternehmen scheiterte, nimmt aber trotzdem innerhalb der literarischen Aktivitäten jener frühen Nachkriegsjahre einen besonderen Platz ein. »Bücher von Exil-Schriftstellern sind in Nachkriegsdeutschland nicht erhältlich!« hatte Klaus Mann in seinem Aufsatz *Die literarische Szene in Deutschland*

geschrieben,¹³⁶ womit er sich allerdings nur auf die westlichen Besatzungszonen bezog. Durch Becher wußte er sicher, daß der Ostberliner Aufbau-Verlag vorrangig Bücher von emigrierten Autoren verlegte – allein 1945 und 1946 erschienen Werke von Max Herrmann-Neiße, Theodor Plievier, Adam Scharrer, Willi Bredel, Friedrich Wolf, Heinrich Mann, Anna Seghers, von Becher selber und anderen. Wahrscheinlich kannte er aber nicht den mit zahlreichen Textproben ausgestatteten *Abriss der deutschen Literatur im Exil 1933-1947*, den Franz Carl Weiskopf 1948 im Ostberliner Dietz-Verlag herausgebracht hatte.

Das von Klaus Mann im Februar 1949 abgeschlossene Vorwort ist aus mehreren Gründen hoch bemerkenswert. Gewiß sollte die Anthologie sich auf die Autoren des Querido-Verlags und von Klaus Manns Zeitschrift *Die Sammlung* beschränken. Aber innerhalb dieses von Landshoff gesetzten Rahmens war das Spektrum der ausgewählten Beiträge breit, von Rücksichten auf die Sprachregelungen des Kalten Krieges frei. Es umfaßte auch kommunistische Schriftsteller; Johannes R. Becher erscheint in der beigefügten Liste auf Platz 3 hinter Heinrich Mann und Albert Einstein, dazu auch Brecht und Seghers. Das liest sich heute als Selbstverständlichkeit, im Kalten Krieg sah das anders aus: Diese Autoren wurden in den westlichen Besatzungszonen ignoriert, wenn nicht angefeindet. Mit unverkennbarem Stolz bekennt sich Klaus Mann in seinem Vorwort zu der im Exil gestifteten Tradition: »Was sind Taten, was bedeuten Opfer, wenn das Wort ihnen nicht Sinn und Würde gibt? Das Wort ist mächtig, auch wenn es leise sein muß [...] Durch den Mund einiger tapferer Schriftsteller spricht die beleidigte Nation. Die Schriftsteller sind die Stimme.«¹³⁷ Verständlicherweise berücksichtigt er den Querido-Verlag und seine eigene Zeitschrift, *Die Sammlung*, zuerst, aber er stellt neben sie auch Wieland Herzfeldes *Neue Deutsche Blätter* sowie die Moskauer Zeitschriften *Das Wort* und die lange Jahre von Becher geleitete *Internationale Literatur*.

Ein letztes Mal ist Johannes R. Becher im Zusammenhang der späten Projekte Klaus Manns zu erwähnen. In der *Heimsuchung des europäischen Geistes* erscheint er nicht, wohl aber in verdeckter Form in dem Romanfragment *The Last Day*. Die eine der beiden Hauptgestalten, der im sowjetisch besetzten Berlin zu Tode kommende Albert Fuchs, ist eine synthetische Figur, in der sich neben fiktiven Momenten aus realen Biographien von Klaus Mann bekannten Personen mischen. Theodor Plievier und Ludwig Renn wären hier zu nennen, aber vor allem Johannes R. Becher, denn: Dieser Albert Fuchs schreibt nach dem 1. Weltkrieg expressionistische Dichtungen, arbeitet im 2. Weltkrieg in einem »Free German Committee« (man denkt hier an das »Nationalkomitee Freies Deutschland« in der Sowjetunion) und wird nach 1945 Präsident einer »leading cultural organization«, also wohl des Kulturbundes in der Sowjetischen Besatzungszone. Fuchs wird entworfen als ein zerrissener Mensch, ähnlich seinem New Yorker Gegenpart Julian Butler. Er bezeichnet sich als Kommunisten

und treuen Freund der Sowjetunion, ist aber inzwischen von tiefen Zweifeln erfüllt. Seine Figur gehört zu den am weitesten ausgeführten in dem Fragment, und man fragt sich, ob nicht nur Züge Bechers – so wie Klaus Mann sie wahrgenommen hat –, sondern auch eigene in sie eingegangen sind.¹³⁸ Eines ist jedoch klar: Albert Fuchs gehört nicht zu den Tätern wie Professor Natter, dieser Intrinsic von sphinxhafter Undurchschaubarkeit, sondern zu den Opfern.

Klaus Mann hat immer, schon seit seiner Jugend, nach väterlichen Leitfiguren gesucht. Heinrich Mann war die erste, André Gide hat ihn bis zu seinem Lebensende begleitet. Becher, der 15 Jahre Ältere, hätte eine solche Stellung wohl nicht einnehmen können, die Gegensätze waren zu groß. Aber in der Beharrlichkeit Klaus Manns, immer wieder das Gespräch mit Becher zu suchen, ist vielleicht auch etwas von diesem Bestreben spürbar – neben allem anderen. Undenkbar, daß er sich auch nach der anderen Seite hin so geöffnet hätte, zu den Scharfmachern und Hexenjägern Arthur Koestler, Ruth Fischer, Melvin J. Lasky. Alles war offen, als er aus dem Leben schied.

Resümee. – Wir beenden damit den Streifzug durch das Umfeld der letzten Lebensjahre Klaus Manns. Die Ergebnisse sind nicht zuletzt im Hinblick auf kontrovers diskutierte Probleme von Relevanz. Zunächst dürfte sichtbar geworden sein: Eine Betrachtungsweise, die sich ausschließlich auf den Komplex individueller Probleme Klaus Manns, also Suicidneigung, Drogenabhängigkeit, Homosexualität, Vatersyndrom beschränkt, wird ihm nicht gerecht, sie reduziert seine Persönlichkeit und intellektuelle Substanz in nicht zu vertretender Weise. Klaus Mann war ein Mensch, der die erst in ihrer Entfaltung begriffenen Konflikte seiner Zeit hellseherisch wahrnahm und außerordentlich sensibel auf sie reagierte. Er setzte sich, wie vor allem sein Essay *Heimsuchung* zeigt, mit ihnen auf einer hohen geistigen Ebene auseinander und bewies ein ebenso hohes Maß an humaner Verantwortung. Sein Verantwortungsgefühl hatte eine menschheitliche Dimension, denn es verband sich mit der Idee einer friedlichen Zukunft ebenso wie mit dem Haß auf den Faschismus, den er aufgrund seiner Eindrücke im Nachkriegsdeutschland, aber auch in den Vereinigten Staaten der HUAC-Committees, nicht für endgültig besiegt hielt. Die Warnung vor einem neuen Krieg schloß die Einsicht ein, daß er »nicht nur das Ende unserer Zivilisation, sondern auch das Ende dieses Erdballs überhaupt« bedeuten könne, wie er am 11. August 1945, zwei Tage nach dem Atombombenabwurf auf Nagasaki, an seinen Freund Hermann Kesten schrieb.¹³⁹ Also eine nicht mehr nur kulturelle, sondern existentielle, finale Krise: Damit verglichen sind die Probleme, die ihn in seiner Jugend bedrängten, eher minimal.

Klaus Manns Zeitbewußtsein wurde jedoch auch aus einer Vielzahl individueller Erlebnisse und Begegnungen mitgeprägt. Sie beeinflussten seine Positionierung innerhalb der großen Konfliktfelder dieser Jahre erheblich. Seine gr-

bere Nähe zu den kommunistischen Intellektuellen wie Johannes R. Becher und Anna Seghers erklärt sich daraus, daß er sie schon seit längerer Zeit als integrale Persönlichkeiten kannte, die, frei von Haßgefühlen und Idealen verpflichtet, an die er freilich nicht mehr glaubte, ihre literarischen Arbeiten schätzte und gemeinsam mit ihnen gegen das nationalsozialistische Regime gekämpft hatte. Diese persönlichen Beziehungen hatten für ihn offensichtlich ein größeres Gewicht als die aus der Presse im Kalten Krieg – der er aus mancherlei Erfahrungen mißtraute – aufgenommenen Informationen über Verfolgung und Diskriminierung der künstlerischen Elite in der Sowjetunion. Persönliche Schicksale, die von dieser Problematik geprägt wurden, kannte er nicht. Es ist äußerst unwahrscheinlich, daß Johannes R. Becher ihm Einblick in seine desillusionierenden Erlebnisse in der Sowjetunion gab; erst am Ende seines Lebens vertraute er sie Gedichten und Reflexionen an.

Zu den Repräsentanten der Gegenseite, die in *Heimsuchung* bzw. in *The Last Day* erscheinen – also zu Arthur Koestler und Ruth Fischer – hatte er keine vergleichbaren Beziehungen. Ihn befremdete vor allem ihr Fanatismus und der Haß gegen frühere Gefährten, der sich bei Ruth Fischer auch gegen die eigenen Brüder richtete, – Charakterzüge, die seinem Wesen von Grund auf fremd waren. Melvin J. Lasky, den beiden geistig eng verwandt, nimmt in diesem Zusammenhang eine Sonderstellung ein. Die Zeit ihrer Bekanntschaft war wohl zu kurz, als daß Klaus Mann sich hätte ein festes Urteil bilden können; eine undurchdringliche Person war er für ihn sicherlich. Möglicherweise hat die exotische Attraktivität Laskys, die von Zeitgenossen bezeugt wird,¹⁴⁰ auch auf ihn gewirkt. Hinzu kamen Laskys Beziehung zu amerikanischen Dienststellen, die Klaus Mann für die Verteidigung gegen Schulze-Wilde nutzen wollte, und seine Verfügungsgewalt über ein Publikationsorgan wie den *Monat*, das über genügende finanzielle Ressourcen verfügte, um Autoren ersten Ranges wie Thomas Mann zu gewinnen, und die damit verbundenen Publikationsmöglichkeiten.

Um zu Koestler und Ruth Fischer zurückzukehren: Er nahm beide allerdings nur aus einer gewissen Distanz wahr. Sie berührten seine persönlichen Interessen nicht, und möglicherweise hätte er nie über sie geschrieben, wenn nicht der Typ des witch hunters und red baiters in seiner widerwärtigsten Gestalt, in der des Journalisten Harry Schulze-Wilde, für ihn zur unmittelbaren Bedrohung geworden wäre. In einer vergleichbaren Gefahr hatte er sich vorher nur ein einziges Mal befunden (dem Zugriff der Nazis hatte er sich durch seine Flucht aus Deutschland ja entzogen): nach seiner Denunzierung durch Leopold Schwarzschilds Zeitschrift *Das Neue Tage-Buch* als Sowjetagent im Oktober 1939. Bereits damals hatte die angespannte internationale Situation – Anlaß und Gegenstand der Auseinandersetzung war der wenige Wochen zuvor zwischen Deutschland und der Sowjetunion abgeschlossene Nichtangriffspakt, der die gesamte Weltpolitik aufgewühlt hatte – Klaus Mann gezwungen, sich energisch zur Wehr

zu setzen. Seine geradezu panikartige Reaktion auf die Verleumdung des Chefredakteurs des Münchener *Echo der Woche* geht darüber aber weit hinaus. Dazu gehören nicht nur die brieflichen Hilferufe an Menschen seiner Bekanntschaft und die Versuche, sich auf gerichtlicher Ebene zu verteidigen, sondern auch die Erfahrung, daß niemand ihm helfen wollte oder konnte, während Schulze-Wilde seine Angriffe und Drohungen ungestraft fortsetzte: dies bis in das Jahr 1949 hinein. Das Erlebnis, unversehens selber zwischen die Fronten des beginnenden Kalten Kriegs geraten zu sein und von ihnen zermahlen zu werden, beherrschte seine letzte Lebenszeit, und: Es wurde zum auslösenden Moment für seine letzten literarischen Arbeiten – das weisen die verfügbaren Daten klar aus. Am 22. Oktober 1948 hatte Schulze-Wilde Erika und Klaus Mann als »führende Agenten Stalins in USA« denunziert, am 26. Oktober erhielt Klaus Mann davon Kenntnis – der erste (zugängliche) Hinweis darauf, daß er einen neuen Roman, also doch wohl *The Last Day*, plant, findet sich in Thomas Manns an ihn gerichteten Brief vom 12. November 1948¹⁴¹. Die Vorarbeiten für *Heimsuchung* beginnen dann Ende Februar 1949, die Arbeit an beiden Projekten verläuft streckenweise parallel. Daß sich in ihnen eine Fülle anderer Erfahrungen und Erkenntnisse bündelte, versteht sich.

Eine weitere Anmerkung noch. Man begreift den späten Klaus Mann nicht, wenn man seine Widersprüchlichkeit außer acht läßt – eine Widersprüchlichkeit, die sein ganzes Leben durchzieht. Das Krisenbewußtsein, das vor allem *Heimsuchung* prägt, war schon dem jungen Klaus Mann eigen, es begleitete phasenweise sein ganzes Leben. Über die Situation in seiner Jugend schreibt er rückblickend im *Wendepunkt*: »Die moralisch-soziale Krise, in deren Mitte wir stehen und deren Ende noch nicht abzusehen scheint, sie war doch damals schon in vollem Gange. Unser bewußtes Leben begann in einer Zeit beklemmender Ungewißheit. Da um uns herum alles barst und schwankte, woran hätten wir uns halten, nach welchem Gesetz uns orientieren sollen? Die Zivilisation, deren Bekanntschaft wir in den zwanziger Jahren machten, schien ohne Balance, ohne Ziel, ohne Lebenswillen, reif zum Ruin, bereit zum Untergang.«¹⁴² Daß er die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg tatsächlich so erlebte, zeigt das 1926 geschriebene »Fragment von der Jugend«: »I. . . I mir scheint beinah alles in Frage gestellt«,¹⁴³ klagt der Zwanzigjährige. Hätte er aber vor diesem Krisenbewußtsein kapituliert, so hätte er sein episches und essayistisches Werk niemals schaffen können – es ist entstanden im ständigen Widerstreit gegen die ihn heimsuchenden apokalyptischen Stimmungen. Die gleiche Widersprüchlichkeit prägte auch seine letzte Lebenszeit. Die Existenz der Atombombe und die Zuspitzung der Gegensätze zwischen Ost und West spitzte seine Untergangsvisionen noch zu. Diesen Stimmungen wurde der *Wendepunkt* abgerungen. Man sollte aber auch kleinere, gewöhnlich wenig beachtete Arbeiten wie sein *Synthesis*-Projekt und das Vorwort zu der geplanten Anthologie der Exilliteratur nicht übersehen – sie

zeigen, daß Ideale, Motive und Energien aus der Zeit der antifaschistischen Volksfront in ihm weiterwirkten. Erika Mann, die ihn wohl am besten beurteilen konnte, hob als beherrschenden Zug an ihm hervor, »daß er [...] einer der integersten, unbeirrbarsten, konsequentesten und in jedem Sinne treuesten Charaktere in existence war – sich selber treu und allem woran er glaubte [...]«¹⁴

Aus heutiger Sicht mag manches oder vieles, was Klaus Mann in seiner letzten Lebenszeit versuchte, von vornherein zum Scheitern verurteilt gewesen sein. Aber die Geschichte ist ein offener Prozeß, ihre Ziele liegen im Verborgenen. Es kommt also nicht nur auf die Ergebnisse an, sondern vor allem auf die Motive seines Schreibens und Handelns, und diese halten jeder Prüfung stand. Aber auch über die Ergebnisse von Klaus Manns letzten literarischen Bemühungen sollte man nicht vorschnell urteilen. Nach wie vor ist sein *Wendepunkt* eine der schönsten deutschen Autobiographien ihrer Zeit, und wenn sein kurz vor dem Tode abgeschlossener Essay *Die Heimsuchung des europäischen Geistes* seinerzeit als wichtigster Essay des Jahres ausgezeichnet wurde, so hätte sein auf tragische Weise unvollendet gebliebener Roman *The Last Day* vielleicht einen ähnlichen Rang in der deutschen Romanliteratur dieser Zeit einnehmen können.

Anmerkungen

- 1 Klaus Mann: *Tagebücher 1944 bis 1949*, hg. von Joachim Heimannsberg, Peter Laemmle und Wilfried F. Schoeller, München 1991, S. 130. Bereits damals war der Titel *The Last Day* vorgesehen.
- 2 Klaus Mann: *Auf verlorenem Posten. Aufsätze, Reden, Kritiken 1942-1949*, hg. von Uwe Naumann und Michael Töteberg, Reinbek bei Hamburg 1994, S. 541.
- 3 Siehe dazu vor allem die Arbeiten von Michel Grunewald (die zweibändige Monographie *Klaus Mann. 1906-1949*, Bern u. a. 1984, sowie die das Werk und den Nachlaß erfassende *Bibliographie*, München 1984) und die Klaus-Mann-Schriftenreihe von Fredric Kroll, vor allem den zusammen mit Klaus Täubert verfaßten Bd. 6: *Der Tod in Cannes (1943-1949)*, Hannover 1996.
- 4 Siehe Grunewald: *Klaus Mann. 1906-1949*, S. 184, 720, und Fredric Kroll, Klaus Täubert: *Zehn Tage im Mai 1948*, in: *Der Tod in Cannes*, S. 386 ff.
- 5 Mann: *Auf verlorenem Posten*, S. 489 f.
- 6 Der Text wurde zuerst gedruckt in: »Ruhe gibt es nicht, bis zum Schluss«. *Klaus Mann (1906-1949). Bilder und Dokumente*, hg. von Uwe Naumann, Reinbek bei Hamburg 1999, S. 319.
- 7 Thomas Mann: *Vorwort zu: Klaus Mann zum Gedächtnis*, Amsterdam 1950, S. 9.
- 8 Hans Mayer: *Aufsenseiter*, Frankfurt/Main 1981, S. 283.
- 9 Marcel Reich-Ranicki: *Klaus Mann, der dreifach Geschlagene. Schwermut und Schminke*, in: Reich-Ranicki: *Nachprüfung. Aufsätze über deutsche Schriftsteller von gestern*, 4. Aufl., München 1990, S. 341. Der Aufsatz erschien zuerst in gekürzter Form in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, 13.3.1976.
- 10 Ebd., S. 358, 342.
- 11 Nicole Schaenzler: *Klaus Mann. Eine Biographie*, Berlin 2001, S. 199 ff.

- 12 Reich-Ranicki: *Schwermet und Schminke*, S. 358.
- 13 Heinrich Breloer, Horst Königstein: *Die Manns. Ein Jahrhundertroman*, Frankfurt/Main 2001.
- 14 Formulierung von Hellmuth Karasek, in: *Potsdamer Neueste Nachrichten*, 25.1.2006.
- 15 Anna Seghers: *Transit*, Berlin 1954, S. 190.
- 16 Siehe dazu Willi Jasper: *Heinrich blieb vor der Türe stehen. Breloers gepriesener Fernsehfilm übernimmt die Perspektive von Thomas Mann - und wieder verliert Heinrich den Bruderzwist*, in: *Die Zeit*, 27.12.2001.
- 17 Siehe dazu vor allem Grunewald: *Klaus Mann. 1906-1949*, S. 171 ff., 511 ff. Im Nachwort zu dem von ihm herausgegebenen Band *Klaus Mann. Mit dem Blick nach Deutschland. Der Schriftsteller und das politische Engagement* (München 1985) faßt Grunewald sein Urteil so zusammen: »In *Die Heimsuchung des europäischen Geistes* und *The Last Day* drückt sich in erster Linie die tiefe Niedergeschlagenheit eines Schriftstellers aus, dessen Erwartungen für die Zeit nach dem zweiten Weltkrieg fast alle nicht in Erfüllung gegangen sind. Dennoch nimmt Klaus Mann mit diesen beiden Werken seine Plädoyers für das politische Engagement aus der Zeit des antifaschistischen Kampfes nicht zurück. Mit *Die Heimsuchung des europäischen Geistes* und *The Last Day* will Klaus Mann wie mit seinen früheren Arbeiten seine »soziale Verpflichtung« wahrnehmen. In diesem Sinn zeugen der Essay und der Roman auch von der *Kontinuität*, die seit 1927 in Klaus Manns Stellungnahmen zu politischen Themen festzustellen ist.« (S. 154).
- 18 Klaus Mann: *Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht*, Berlin-Weimar 1974, S. 663 f. Das Schlußkapitel hat er, seinem Tagebuch zufolge, in den Tagen vom 7.-13. Februar 1949 geschrieben.
- 19 Der hier verwendete Begriff des Renegaten verkürzt komplizierte Sachverhalte und schließt keine generelle historische, politische oder moralische Wertung des Phänomens ein. Es ist zu berücksichtigen, daß für die Sicht Klaus Manns etwa auf Arthur Koestler die Gründe für dessen Trennung vom Kommunismus keine Rolle spielten.
- 20 Klaus Mann: *Die Heimsuchung des europäischen Geistes*, in: Mann: *Auf verlorenem Posten*, S. 535.
- 21 Siehe dazu Kroll/Täubert: *Der Tod in Cannes*, S. 452 ff.
- 22 Klaus Mann: *Beispiel einer Verleumdung*, in: Mann: *Auf verlorenem Posten*, S. 513 f. Der Artikel, für den Klaus und Erika Mann gemeinsam als Autoren zeichneten, erschien am 11.3.1949 in der New Yorker Zeitschrift *Aufbau/Reconstruction*. Weitere Informationen zu dem Vorgang in: *Auf verlorenem Posten*, S. 557.
- 23 Der 1899 in Zwickau geborene Schulze-Wilde gehörte eher einem diffus-anarchistischen als einem kommunistischen Milieu an. Er schrieb eine Biographie Theodor Pleviers, dessen Sekretär und Mitarbeiter er 1928 geworden war, und veröffentlichte unter dem Namen Harry Wilde eine Einführung in das Leben Trotzki's.
- 24 Mann: *Die Heimsuchung des europäischen Geistes*, S. 535.
- 25 Ebd., S. 539.
- 26 Alfred Kantorowicz: *Fortsetzung des Briefes an Herrn v. F.*, in: *Ost und West*, 3(1949)2, S. 84 f. Kantorowicz nahm dann seinen Angriff gegen Koestler persönlich später im ersten Teil seines *Deutschen Tagebuches* zwar zurück, setzte aber, die damalige Zeitatmosphäre beschreibend, hinzu: »Die Polemik will ich heute noch vertreten. Denn was sich damals lärmend hervortat: die »Kampfgruppen« mit edelklingenden Firmierungen, die Bünde und Verbände, deren Praktiken den verpflichtenden Begriff »freiheitlich«, den sie alle im Schilde führten, Lügen strafte, die Informationsbüros und Agentenzentralen, die Spionage- und Sabotagezentralen mit ihren vielfach fragwür-

- digen Bossen, die Söldner des Kalten Krieges – sie alle tragen ihr gerüttelt Maß Mitschuld an der Zuspitzung des Konflikts.« (Alfred Kantorowicz: *Deutsches Tagebuch*, Erster Teil, Berlin 1978, S. 563 f.).
- 27 Klaus Mann: *Tagebücher 1934-1935*, S. 95, 136.
- 28 Die Begegnung war zustande gekommen, nachdem Koestler Thomas Mann in dem erwähnten Brief eröffnet hatte, daß ihm die Erinnerung an bestimmte Partien aus den *Buddenbrooks* während seiner Haft in einem Gefängnis Francospaniens das Leben gerettet habe. Siehe dazu Christian Buckard: *Arthur Koestler. Ein extremes Leben, 1905-1983*, München 2004, S. 140 ff. Ferner Thomas Mann: *Tagebücher 1937-1939*, hg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt/Main 1980: Eintragungen vom 22.5.1937, S. 64, und vom 21.9.1937, S. 106.
- 29 Margret Boveri: *Verrat im zwanzigsten Jahrhundert*, Reinbek bei Hamburg 1957, S. 387. Ähnlich urteilt Thomas Mann: »Kein besseres Geschäft, als kommunistisches Renegatentum.« (*Tagebücher 1949-1950*, hg. von Inge Jens, Frankfurt/Main 1951, Eintragung vom 5.2.1950, S. 164).
- 30 Boveri: *Verrat im zwanzigsten Jahrhundert*, S. 434. Hier auch die beiden folgenden Zitate.
- 31 Arthur Koestler: *Demi-vierges und gefallene Engel. Der gefährliche Flirt mit dem Totalitarismus*, in: *Der Monat*, 1(1949)11 (August 1949), S. 120.
- 32 Thomas Mann: *Tagebuch 1949-1950*, S. 91, Eintragung vom 29.8.1949.
- 33 Zitiert bei Michel Grunewald: *Le dernier roman de Klaus Mann*, in: *Etudes Germaniques*, Paris, Avril-Juin 1975, S. 195.
- 34 Klaus Mann, Materialien zu dem Romanprojekt *The Last Day*, Klaus-Mann-Archiv, München.
- 35 Es heißt in den erwähnten Materialien: »Big woman with reddish face; looks as if she were drinking too much, but doesn't really; bloated face, glassy eyes are result of constant state of agitation, anger l. . l.« (nicht paginiert).
- 36 Siehe dazu Hanns Eisler: *Gespräche mit Hans Bunge. Fragen Sie mehr über Brecht*, Leipzig 1975, S. 22 ff., sowie Klaus Harpprecht: *Thomas Mann. Eine Biographie*, Bd. 2, Reinbek bei Hamburg 1996, S. 1645 ff.
- 37 Jürgen Schebera: *The Lesson of Germany. Gerhart Eisler im Exil: Kommunist, Publizist, Galionsfigur der HUAC-Hexenjäger*, in: *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch*, Bd. 7: *Publizistik im Exil und andere Themen*, München 1989, S. 94.
- 38 Thomas Mann: *Tagebücher 1949-1950*, S. 92. Ferner notierte er am 20.1.1950: »Der *Monat* bringt choquierender Weise einen Hetzbeitrag von Ruth Fischers«, womit er Fischers Aufsatz *Tito und Trotzki. Der Unabhängigkeitskampf der kommunistischen Parteien* in Heft 16 der Zeitschrift vom Januar 1950 meint.
- 39 Der Aufruf ist abgedruckt in: Thomas Mann: *Tagebücher 1946-1948*, S. 892 ff.
- 40 Siehe dazu »*Ruhe gibt es nicht, bis zum Schluß*«, S. 330. Naumann schreibt dort: »Viele Figuren des Romans hätten – wie so oft bei Klaus Mann – Züge von realen Zeitgenossen getragen. Namen wie Anna Seghers, Otto Katz, Egon Erwin Kisch und Wolfgang Weyrauch tauchen in den Vorarbeiten auf; auch der des amerikanischen Publizisten Melvin J. Lasky l. . l.«
- 41 Lasky gründete die Zeitschrift *Der Monat* im Oktober 1948 in Berlin, zog aber 1958 nach London, wo er eine ähnliche Zeitschrift, den *Encounter*, herausgab. 1971 wurde *Der Monat* eingestellt, 1978 unter dem Chefredakteur Michael Naumann mit Unterstützung Laskys wiedergegründet, bis sie 1986 endgültig einging.
- 42 Michael Naumann: *Feuerkopf des Kalten Krieges. Zum Tod von Melvin J. Lasky, dem genialischen Herausgeber des »Monat«*, in: *Die Zeit*, 27.5.2004.

- 43 Laut einem Bericht im Internet: *Die epochale Ideologie des roten Totalitarismus. Veranstaltung in der Gedenkbibliothek zu Ehren der Opfer des Stalinismus mit Melvin J. Lasky am 10. September 1992.*
- 44 Siehe dazu den Band *Erster Deutscher Schriftstellerkongress, 4.-8. Oktober 1947. Protokoll und Dokumente*, hg. von Ursula Reinhold, Dieter Schlenstedt und Horst Tanneberger, Berlin 1997. Die Ansprache Laskys wird dort (S. 295-301) vollständig abgedruckt, die Reaktion auf sie sowohl auf dem Kongress als auch in der Presse umfassend dokumentiert und kommentiert.
- 45 Hans Mayer: *Ein Deutscher auf Widerruf. Erinnerungen*, Bd. I, Frankfurt/Main 1988, S. 390 ff. Mayer kam in seinem Artikel zum 50. Jahrestag des Kongresses noch einmal auf Lasky zurück. Er schrieb: »Ich habe Lasky später noch häufig getroffen; wir kamen recht gut miteinander aus. Ein ausgezeichnete Journalist und Kulturpolitiker. Er wußte immer, was er wollte und sollte. Der Kalte Krieg hatte begonnen.« (Hans Mayer: *Stephan Hermlin referierte sachlich, bisweilen ein wenig mokant. Es war alles ganz anders: Erinnerungen an einen Ersten Deutschen Schriftstellerkongress im Nachkriegs-Berlin*, in: *FAZ*, 11.10.1997). Allerdings heißt es noch in einem Brief Mayers an Thomas Mann vom 12.12.1954: »Den *Monat* pflege ich nicht zu lesen, was Sie vielleicht verstehen können.« Dadurch sei ihm Thomas Manns Essay *Die drei Gewaltigen* (Luther, Goethe, Bismarck) entgangen, den er für den Band 11 der von ihm besorgten Thomas-Mann-Ausgabe für den Aufbau-Verlag, Berlin, benötigte. Er bittet Thomas Mann, ihm den Text zu besorgen, da er sich nicht an Lasky selbst wenden möchte. (Hans Mayer: *Briefe 1948-1963*, hg. und kommentiert von Mark Lemstedt, Leipzig 2006, S. 230).
- 46 Mayer: *Ein Deutscher auf Widerruf*, S. 392 f. Mayer verlegt diese Veranstaltung irrtümlich in das Jahr 1949.
- 47 Siehe dazu Jens Fietje Dwars: *Abgrund des Widerspruchs. Das Leben des Johannes R. Becher*, Berlin 1999, S. 598 f.; Werner Mittenzwei: *Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit den Welträteln*, Zweiter Band, Berlin-Weimar 1986, S. 574 ff.; Stephan Hermlin: *Freiheit und Verantwortung des Sowjetschriftstellers*, in: *Zur Tradition der deutschen sozialistischen Literatur. Eine Auswahl von Dokumenten*, Bd. 3: *1941-1949*, Auswahl und wissenschaftliche Gesamtedaktion: Irmfried Hiebel, Berlin-Weimar 1979, S. 451 f.
- 48 Die Zeitschrift, in deren Auftrag Lasky auch den 1. Deutschen Schriftstellerkongress besuchte, war nach dem Urteil des deutschen Schriftstellers Maximilian Scheer, der als Emigrant in New York gelebt hatte, ein »sektiererisches antisowjetisches Winkelblättchen« (zitiert nach: *Erster Deutscher Schriftstellerkongress, 4.-8. Oktober 1947*, S. 478).
- 49 Der Artikel mit dem Titel *Mann and Nietzsche* ist abgedruckt in den Anmerkungen zu der Tagebucheintragung Thomas Manns vom 18.9.1947 – siehe Mann: *Tagebücher 28.5.1946-31.12.1948*, hg. von Inge Jens, Frankfurt/Main 1949, S. 616 ff.
- 50 Von Thomas Mann erschienen im *Monat* insgesamt sechs Beiträge, vier davon 1949, einer 1952, der letzte postum im November 1961, als Lasky die Bundesrepublik bereits verlassen hatte.
- 51 Die Autoren dieser Beiträge waren Bertrand Russell, Franz Borkenau und Arnold Toynbee.
- 52 Das Heft erschien im Oktober 1948 in Berlin!
- 53 Boveri: *Der Verrat im zwanzigsten Jahrhundert*, S. 434.
- 54 Thomas Mann: *Tagebücher 1949-1950*, S. 571. Der Vortrag war am 22. April 1950 an der Universität Chicago gehalten worden.
-

- 55 Ebd., S. 200.
- 56 Der vollständige Text von Thomas Manns Vortrag, der zu seinen bedeutendsten essayistischen Schriften gehört, erschien in Deutschland 1950 lediglich in einer Einzelausgabe bei S. Fischer (3.000 Exemplare). Einen Auszug brachte die Tübinger Zeitschrift *Welt und Wort* im September 1950.
- 57 *Der Monat*, 5(1951), Dezember 1952.
- 58 Thomas Mann: *Meine Zeit*, in: Mann: *Essays*, Bd. 6: 1945-1955, hg. von Hermann Kurzke und Stephan Stachorsky, Frankfurt/Main 1997, S. 177.
- 59 Harpprecht: *Thomas Mann*, Bd. 2, S. 1934.
- 60 Thomas Mann: *Tagebücher 1951-1952*, S. 259. Eintragungen vom 16. und 17.8.1952.
- 61 Golo Mann: *Briefe 1932-1992*, hg. von Tilmann Lahme und Kathrin Lüssi, Göttingen 2006, S. 99. Seine spätere Trennung von Lasky begründete Golo Mann gegenüber Karl Jaspers in einem Brief vom 27.2.1951 »mit dem zu leichten, zu frühen Erfolg Laskys, der, getragen auf den Wellen des Kalten Krieges, zu einer Art Propagandaminister geworden sei.« (Ebd., S. 373).
- 62 Klaus Mann: *Tagebücher 1944-1949*, S. 163.
- 63 Siehe dazu Grunewald: *Klaus Mann, 1906-1949. Eine Bibliographie*, S. 238.
- 64 Klaus Mann: *Briefe*, hg. von Friedrich Albrecht, Berlin-Weimar 1988, S. 535.
- 65 Ein Auszug aus dem Gutachten bei Grunewald: *Klaus Mann*, S. 720. Es heißt in ihm unter anderem: »True purpose of MANN's visit to Germany believed in furtherance of communist activities.«
- 66 Siehe dazu Grunewald: *Klaus Mann*, S. 184.
- 67 Klaus Mann: *Vorträge in Europa über amerikanische Literatur*, in: Mann: *Auf verlorenem Posten*, S. 490.
- 68 Mayer: *Ein Deutscher auf Widerruf*, Bd. 1, S. 392 f. Klaus Mann hatte in seinem Gide-Buch das Verhältnis Gides zum Kommunismus und zur Sowjetunion ausführlich und differenziert dargestellt. Er war dabei kritisch auf die oft überspitzten Polemiken von kommunistischer Seite gegen Gides Buch *Retour de l'U.R.S.S.* eingegangen, hatte aber auch erwähnt, »daß selbst Hitlers *Völkischer Beobachter* – quelle honte – Gide als Bundesgenossen im Kampf gegen den Bolschewismus reklamierte« (Klaus Mann: *André Gide und die Krise des modernen Denkens*, Reinbek bei Hamburg 1984, S. 232). Zu Klaus Manns Beziehungen zu Gide siehe auch: *André Gide - Klaus Mann: Ein Briefwechsel*, mitgeteilt, eingeleitet und kommentiert von Michel Grunewald, in: *revue d'Allemagne*, 14(1982)4, Octobre-Déc., S. 581 ff. – Die Presseberichte konzentrierten sich auf Klaus Manns Vortrag, sie würdigten – wie Manuel Gasser in der *Neuen Zeitung* und E. Montijo im Berliner *Tagesspiegel* – sein hohes intellektuelles Niveau und die Eleganz des Vortrags. Montijo sprach von Klaus Manns »leidenschaftlichem Bekenntnis zu diesem großen Europäer« und fügte hinzu: »Klug, überlegen, genießerisch vermittelte er ein berückendes Bild der Gideschen Welt [...]« (*Der Tagesspiegel*, 11.5.1948) Die sich anschließende Diskussion, als kurze Aussprache (*Sozialdemokrat*, Berlin) charakterisiert, wurde kaum erwähnt.
- 69 Marko Martin: *Klaus Mann - Erinnerungen an einen Zeitgenossen*. Im Internet.
- 70 Erste Erwähnungen bei Fredric Kroll (*Klaus-Mann-Schriftenreihe*, Bd. 1: *Bibliographie*, Wiesbaden 1976, S. 79) und Grunewald: *Klaus Mann, 1906-1949. Eine Bibliographie*, hier mit Kommentar. Der Text wurde von Uwe Naumann aber, ins Deutsche übersetzt, in den Band *Auf verlorenem Posten* aufgenommen.
- 71 Im Klaus-Mann-Archiv (KMA), München. Ins Deutsche übersetzte Fassung in: Klaus Mann: *Auf verlorenem Posten*, S. 415 ff.

- 72 Klaus Mann: *Tagebücher 1944-1949*, S. 126 ff.
- 73 *Synthesis*, Typoscript, KMA, S. 1, 2. Hervorhebung F. A.
- 74 Klaus Mann: *Panuropa - jetzt? Offener Brief an den Herausgeber von »European World«*, in: Mann: *Auf verlorenem Posten*, S. 314 ff. Erstveröffentlichung nach einem englischsprachigen Typoskript im KMA.
- 75 Mann: *Panuropa - jetzt?*, S. 322.
- 76 Ebd., S. 319.
- 77 Ebd., S. 318, 320.
- 78 Nur im KMA.
- 79 Siehe dazu Grunewald: *Klaus Mann. 1906-1949. Eine Bibliographie*, S. 233.
- 80 Zitiert bei Kroll/Täubert: *Der Tod in Cannes*, S. 447.
- 81 Mayer: *Ein Deutscher auf Widerruf*, Bd. 1, S. 393.
- 82 Naumann: *Feuerkopf des Kalten Krieges*.
- 83 Marko Martin: *Eine Zeitschrift gegen das Vergessen. Bundesrepublikanische Traditionen und Umbrüche im Spiegel der Kulturzeitschrift »Der Monat«*, Frankfurt u.a. 2003, S. 17.
- 84 Auch Jost Hermand sieht sie als Teil jenes von Lucius D. Clay im Oktober 1947 verkündeten geistigen Propagandafeldzuges gegen den Kommunismus und meint, daß dieser neue Kurs sowie die Verschärfung der Ost-West-Konfrontation nach der Blockade West-Berlins am deutlichsten in Laskys Zeitschrift zum Ausdruck komme. Er fügt hinzu: *»Der Monat»* gehörte wie *Preuves* (Frankreich), *Encounter* (England), *Forum* (Österreich), *Cuadernos* (Spanien) und *Tempo presente* (Italien) zu jener Zeitschriftengruppe, die indirekt von der *Central Intelligence Agency (CIA)* finanziert wurde und dem *»Kreuzzug gegen den Kommunismus«* dienen sollte. (Jost Hermand: *Literatur nach 1945*, Wiesbaden 1974, S. 147).
- 85 Carl Linfert: *Sinn für das Unvergleichliche*, in: *Der Monat*, 1(1949)5, Februar 1949.
- 86 Der Briefentwurf ist abgedruckt bei Kroll/Täubert: *Der Tod in Cannes*, S. 532 f.
- 87 Siehe dazu ebd., S. 464. Man habe Klaus Mann mitgeteilt, *»die Erlaubnis der Rechtsabteilung der amerikanischen Militärverwaltung sei erforderlich, um einem Münchener Gericht Verhandlungen über die Verleumdung Erika und Klaus Manns durch Harry Schulze-Wilde zu ermöglichen.«*
- 88 Siehe Anm. 86.
- 89 Karl von Schumacher: *Kann der Marshall-Plan Europa retten?*, in: *Der Monat*, 1(1949)4, Januar 1949. Schumacher war Verleger und Chefredakteur der Züricher *Weltwoche*.
- 90 Mann: *Briefe*, S. 567.
- 91 Mann: *Die Heimsuchung des europäischen Geistes*, S. 541.
- 92 Klaus Mann: *Jean Cocteau und Amerika*, in: Mann: *Auf verlorenem Posten*, S. 520 f.
- 93 Klaus Mann: *Chaplin und Garbo*, in: Ebd., S. 481.
- 94 Mann: *Tagebücher 1940 bis 1943*, S. 114. Eintragung vom 22.10.1942.
- 95 Wolf Jobst Siedler, in: Marko Martin: *Orwell, Koestler und all die anderen. Melvin J. Lasky und »Der Monat«*, Asendorf 1999, S. 27.
- 96 Mann: *Die Heimsuchung des europäischen Geistes*, S. 541.
- 97 Ebd., S. 533.
- 98 A. A. Shdanow: *Fragen der sowjetischen Musikkultur. Diskussionsbeitrag auf der Beratung von Vertretern der sowjetischen Musik im ZK der KPdSU(B), Januar 1948*, in: *Beiträge zum sozialistischen Realismus. Grundsätzliches über Kunst und Literatur*, Berlin 1953, S. 52.
- 99 Mann: *Die Heimsuchung des europäischen Geistes*, S. 540.

- 100 Mayer: *Ein Deutscher auf Widerruf*, Bd. I, S. 408 f.
- 101 Klaus Mann: *Der zweite Tag*, in: Klaus Mann: *Zahnärzte und Künstler. Aufsätze, Reden, Kritiken 1933-1936*, hg. von Uwe Naumann und Michael Töteberg, Reinbek bei Hamburg 1993, S. 63. Erstveröffentlichung in: *Die neue Weltbühne*, Prag, 2.11.1933.
- 102 Sein Tagebuch vermerkt allerdings nicht, daß er den Kongreß besucht hätte.
- 103 Mann: *Die Heimsuchung des europäischen Geistes*, S. 540.
- 104 Ebd., S. 533.
- 105 Klaus Mann: *Die Sammlung*, in: Mann: *Zahnärzte und Künstler*, S. 38. Programm der Zeitschrift *Die Sammlung*, eröffnete das 1. Heft des 1. Jahrgangs vom September 1933.
- 106 O.K.: *Die Dichterin Anna Seghers*.
- 107 Siehe dazu meinen Aufsatz *Anna Seghers in der Literaturkritik des Exils*, in: Friedrich Albrecht: *Bemühungen. Arbeiten zum Werk von Anna Seghers 1965-2004*, Bern u.a. 2005, S. 304 ff.
- 108 Siehe dazu Klaus Mann: *Tagebücher 1936-1937*, hg. von Joachim Heimannsberg, Peter Laemmle und Wilfried F. Schoeller, München 1990, S. 146, Eintragung vom 26.7.1937.
- 109 Klaus Mann: *Von neuen deutschen Werken*, in: Mann: *Auf verlorenem Posten*, S. 452. Siehe dazu auch die Anm. auf S. 554.
- 110 Siehe dazu unten (S. 54).
- 111 Johannes R. Becher: *Wir, Volk der Deutschen*, in: Becher: *Publizistik III: 1946-1951*, hg. von Ilse Siebert und Rolf Harder, Berlin-Weimar 1979, S. 140. Ähnlich heißt es in Klaus Manns *Wendepunkt*: »Hofft Deutschland, daß es vom Zerwürfnis der Sieger profitieren könnte? So ist seine Absicht böse.« (S. 664).
- 112 Johannes R. Becher: *Mahnende Botschaft*, in: Becher, *Publizistik III*, S. 212.
- 113 Siehe Anm. 52.
- 114 Mann: *Der Wendepunkt*, S. 663 f.
- 115 Klaus Mann: *Die literarische Szene in Deutschland*, in: Mann: *Auf verlorenem Posten*, S. 391.
- 116 Mann: *Der Wendepunkt*, S. 430.
- 117 In: Mann: *Zahnärzte und Künstler*, S. 205.
- 118 Siehe Mann: *Der Wendepunkt*, S. 443.
- 119 In Heft 9 vom September 1933.
- 120 Mann: *Briefe*, S. 239 (Brief vom 3.5.1936).
- 121 Ebd., S. 313.
- 122 Brief Thomas Manns vom 15.11.1933, in: *Briefe an Johannes R. Becher. 1910-1958*, hg. von Rolf Harder unter Mitarbeit von Sabine Wolf und Brigitte Zessin, Berlin-Weimar 1993, S. 127.
- 123 Mann: *Tagebücher 1944-1949*, S. 96.
- 124 Mann: *Briefe*, S. 491. Im Original lautet diese Stelle: »This deplorable, terrible nation will remain physically and morally mutilated, crippled, for generations to come.« (*Briefe*, S. 486).
- 125 Angaben nach Dwars: *Abgrund des Widerspruchs*, S. 505.
- 126 Thomas Mann sprach von Bechers heißem Wunsch, dem deutschen Volk zu dienen und ihm ein liebevoller getreuer Berater nach bestem Wissen und Gewissen zu sein. Siehe dazu Thomas Mann: *Johannes R. Becher zum Gruß!*, in: Thomas Mann: *Gesammelte Werke*, Bd. XIII: *Nachträge*, Frankfurt/Main 1974, S. 871. Anlaß war der 60. Geburtstag Bechers am 22.5.1951.

- 127 Mann: *Die literarische Szene in Deutschland*, in: Mann: *Auf verlorenem Posten*, S. 391.
- 128 Ebd., S. 384, 392.
- 129 Ebd., S. 392.
- 130 Becher erscheint in Klaus Manns Kongreßbericht in jener Passage von einem deutschen Dichter, der ihm – in einer »merkwürdigen! Mischung von Stolz und Verlegenheit« – ein Paar wundervolle Schuhe zeigte, die er sich in Zürich gekauft habe, aber in Deutschland wohl nicht tragen könne: »Meine besten Freunde würden nämlich nicht zögern, mich zu ermorden, um solch herrlicher Schuhe willen l. . .!« Klaus Mann hat den Namen Bechers in dem Typoskript dann gestrichen, aber einem aufmerksamen Leser wäre wohl nicht verborgen geblieben, daß es sich um ebendiesem handeln müsse – er war der einzige aus der armen Ostzone dort. (Klaus Mann: *Der P.E.N.-Club in Zürich*, in: Mann: *Auf verlorenem Posten*, S. 398, 399).
- 131 Mann: *Vorträge in Europa über amerikanische Literatur*, in: Mann: *Auf verlorenem Posten*, S. 490.
- 132 Siehe dazu Kroll/Täubert: *Der Tod in Cannes*, S. 452.
- 133 Ebd., S. 396 ff.
- 134 Peter de Mendelssohn, in: *Klaus Mann zum Gedächtnis*, hg. von Erika Mann, Amsterdam 1950, S. 112 f.
- 135 Hans Mayer meint, Klaus Mann sei am Abend nach der Gide-Matinee zu Becher gefahren (*Ein Deutscher auf Widerruf*, Bd. 1, S. 393). Kroll/Täubert (S. 399) zitieren Andreas Landshoff, den Sohn von Fritz Helmut Landshoff, der ebenfalls Gast von de Mendelssohn war und meint, »sich erinnern zu können, daß Klaus Mann hinterher mit dem Gedanken gespielt hat, Johannes R. Becher noch einmal aufzusuchen.« (*Der Tod in Cannes*, S. 399).
- 136 Mann: *Auf verlorenem Posten*, S. 393.
- 137 Klaus Mann: *Deutsche Stimmen. Ein Vorwort*, in: Mann: *Auf verlorenem Posten*, S. 495.
- 138 Gemeint ist hier besonders die Kleist-Problematik. Albert Fuchs hat ein Buch über Heinrich von Kleist geschrieben, Natter hat sein Erscheinen verboten, da es einen Selbstmörder glorifiziere. Klaus Mann hatte sich in seiner letzten Lebenszeit im Zusammenhang mit seinen Selbstmordplänen wieder intensiv mit Kleist beschäftigt. Aber er hatte den »besessenen! Junker« bereits in seiner Jugend »ausdrücklich und ausschließlich als Selbstmörder« in seinen Pantheon aufgenommen, wie er im *Wendepunkt* schrieb (S. 145). Ob er wußte, daß der junge Becher 1911, ein Jahr nach einem Selbstmordversuch, eine Kleist-Hymne (*Der Ringende*) geschrieben hatte, ist nicht sicher.
- 139 Mann: *Briefe*, S. 506.
- 140 Siehe Anm. 59.
- 141 Thomas Mann: *Briefe 1948-1955 und Nachlese*, hg. von Erika Mann, Berlin-Weimar 1968, S. 60.
- 142 Mann: *Der Wendepunkt*, S. 152.
- 143 Klaus Mann: *Die neuen Eltern. Aufsätze, Reden, Kritiken 1924-1933*, hg. von Uwe Naumann und Michael Töteberg, Reinbek bei Hamburg 1992, S. 61.
- 144 Erika Mann: *Briefe und Antworten*, Bd. I: 1922-1950, hg. von Anna Zanco Prestel, München 1984, S. 262 (Brief an Ludwig Marcuse vom 19.6.1949).

Jürgen Große

Nietzsche lesen

Rückblick auf eine Debatte

1. Nietzsche ist ein Autor, der sich mit seltener Klarheit ausspricht – man vergleiche seine philosophische Diktion mit der eines Hegel, eines Kant, ja selbst eines Schopenhauer! Nietzsche sagt alles, was er denkt, was aber auch heißen kann: mehr als er denkt und denken kann, denn er folgt diszipliniert und ausschließlich seinen Stimmungen und Bedürfnissen. Wer meint, Nietzsche deuten zu müssen, der gibt damit zu verstehen, daß Nietzsche ihm zu deutlich ist – daß er ihn also auf das Niveau ›vertretbarer‹ Aussagen und Haltungen erheben bzw. herabbringen möchte. Er wird dann ›zentrale Probleme‹, ›Grundfragen‹, ›leitende Hinsichten‹, ›maßgebliche Erfahrungen‹ usw. suchen und dabei vielleicht die Originalität von Nietzsches *Formulierung* dieser ja auch andernorts formulierten Fragen hervorheben. Nietzsches Gedanken sind aber sogleich verständlich, sie liegen offen da, dienen zu nichts anderem als den Wirklichkeiten, die sie schaffen – wer mit solchen Gedanken vorankommen will zu irgendeiner These, der wird in der Regel nur zu weiteren Gedanken Nietzsches gelangen. Der Wunsch, irgend etwas an Nietzsche ›vertretbar‹, also diskutabel und öffentlich zu machen, stand seit je in groteskem Gegensatz zu der Intimität, in die Nietzsches Texte zwingen. Die naheliegende Verschwiegenheit über die Wirkungen eigener Nietzschelektüren kann manchmal aber auch einen äußeren Anhalt, durch Restriktionen des Sprechens, ja des Lesens finden, wie etwa in der Diskussion innerhalb der späten DDR und noch über deren Ende hinaus.

2. Zum Gespräch über Nietzsche kam es darin nur selten; es war hauptsächlich eine Debatte darüber, ob man Nietzsche lesen dürfe bzw. – es debattierten ja Leute, die ihn offensichtlich gelesen hatten – ob man Nietzsche lesen lassen dürfte. Vor allem gab es den Wunsch, Nietzsche überhaupt lesen zu *können*: Durfte man diesen Autor in einer sozialistischen Gesellschaft verlegen? Darauf lief jene ›Nietzsche-Debatte‹ hinaus, die seit Anfang der 1980er Jahre in den *Weimarer Beiträgen* zu verfolgen war und schließlich in der sogenannten Nietzsche-Debatte in einigen Heften von *Sinn und Form* 1986–1988 ihren Abschluß fand.¹ In der offiziellen marxistisch-leninistischen Diskussion um ›spätbürgerliche Philosophie‹ kam Nietzsche traditionell fast gar nicht vor. Zu klar schien sein Fall. Die Verurteilung Nietzsches als eines Stichwortgebers des ›imperialisti-

schen Niedergangs der bürgerlichen Philosophie« (Georg Lukács) schien ungebrochen, die Verdikte Hans Günthers, Alfred Kurellas, ja noch Franz Mehrings unverändert gültig. Da die Beschäftigung mit der »nichtmarxistischen Philosophie« sich in der DDR wesentlich als »Ideologiekritik« vollzog, galt Nietzsche allenfalls als Anschauungsobjekt des Indiskutablen. Man mußte ihn nicht lesen bzw. zu lesen geben, denn hatte nicht seine Wirkungsgeschichte deutlich gemacht, wie er zu lesen war? Parallel zu diesem offiziellen – durch vereinzelte Veröffentlichungen² eher bekräftigten als aufgehobenen – Schweigen um Nietzsche arbeiteten Giorgio Colli und Mazzino Montinari im Weimarer Goethe- und Schiller-Archiv an der neuen kritischen Gesamtausgabe. Zwei Forscher aus der italienischen Linken hatten sich vorgenommen, durch chronologische Veröffentlichung des gewaltigen Nietzsche-Nachlasses diverse, von den Bürgerkriegsparteien des 20. Jahrhunderts gleichermaßen gepflegte Mythen zu destruieren, von denen sich der wirkungsmächtigste um das »Spätwerk«, den *Willen zur Macht* rankte. Montinaris *Nietzsche lesen* war 1982 erschienen, das Buch versammelte Vorträge und Aufsätze, die parallel zur Arbeit an der Gesamtausgabe entstanden waren. Der letzte Aufsatz, *Nietzsche zwischen Alfred Baeumler und Georg Lukács*, war der politideologisch provokanteste. Montinari stellte die Selbstverständlichkeit der Kontradiktion Nietzsche – Marxismus in Zweifel, indem er fragte, was Nietzsche vom Sozialismus seiner Zeit eigentlich gewußt habe. Das Ergebnis war, daß Nietzsches Sottisen gegen Gleichheit, Mittelmaß, Glück der Herde und die Aussicht einer staatlichen Garantiertheit all dessen die eigene kleinbürgerliche Erfahrungswelt, die Verachtung des Sozialismus dagegen den ihm nur durch Gespräche und Lektüren bekannten antisemitischen Typus etwa eines Eugen Dühring betrafen. Sozialismus und Arbeiterbewegung, sozialistische Bewegung und Marxsche Theorie rückten in dieser Deutung auseinander. Vor allem aber sah Montinari die Begründer des »Wissenschaftlichen Sozialismus« innerhalb des Sozialismus als realpolitischer Bewegung ebenso isoliert, wie Nietzsche es als Diagnostiker des europäischen Nihilismus war. Die Angreifbarkeit von Montinaris Deutung lag nicht in dem, was er präsentierte, sondern in dem, was er wegließ: das romantische Liebäugeln gerade des späten Nietzsche mit – geschichtlich dagewesenen, nicht bloß metapolitisch imaginierten – Kastenordnungen, mit Abschätzungen und Verwerfungen menschlichen Lebens. Für Montinari hatte sich Nietzsches Romantizismus mit dem Abschied von Wagner erledigt. Das eigentliche Politikum war jedoch das Nachwehen der Nietzsche-Renaissance in der westeuropäischen Linken, das zuerst von der DDR-Literaturwissenschaft aufgenommen worden war. Nietzsche als Kapitalismus- qua Philistritätskritiker, als Stichwortgeber für Diagnose und Überwindung der bürgerlichen Lebensform – das waren Themen, die sich nicht auf seine vermeintliche oder tatsächliche Wirkungsgeschichte als Station in der *Zerstörung der Vernunft* reduzieren ließen. Zweifel an Lukács' Interpretation wurden laut.

die einen Nietzsche präsentiert hatte, »wie ihn die bürgerliche Interpretation durch Systematisierung seines Denkens erst erfand« (Eike Middell)³ – der Vorschlag war folgerichtig, sich »Nietzsche mit einem Blick von links zu nähern, bevor die Rechte ihn noch einmal entdeckt und auf ihre Weise feiert« (Renate Reschke)⁴. Der Reclam-Verlag Leipzig plante eine Herausgabe der *Fröhlichen Wissenschaft* (eingeleitet durch Renate Reschke), der Thomas-Mann-Spezialist Middell hatte eine Gesamtdarstellung zu Nietzsches Philosophie und seiner literarischen Wirkungsgeschichte in Arbeit, die 1986 im Berliner Akademie-Verlag erscheinen sollte. Was Montinari vorgetragen hatte – Nietzsche sei durch Baeumler und Lukács in vergleichbarer Weise, nur unter politideologisch entgegengesetztem Vorzeichen fehlinterpretiert – und praktisch vorantrieb, nämlich die Bereitstellung eines von den Fälschungen des Nietzsche-Archivs befreiten Textkorpus, schien innerhalb weniger Jahre Nietzsche zu einer öffentlich diskutablen, nicht mehr nur geistesgeschichtlichen Figur gemacht zu haben. Die führenden Ideologen waren hier in eine seltsam defensive Position geraten, die aber durchaus einem gewissen – halb zynischen, halb verschämten – Trend zum Gewährenlassen entsprach.⁵ Kurt Hager selbst schien an einer kritischen Nietzsche-Edition interessiert⁶ – politpragmatische Indifferenz. Indiz einer weltanschaulichen Selbsthistorisierung? Das Kulturministerium der DDR sah sich mit Wünschen von Verlagslektoren sowie den Plänen des Goethe-und-Schiller-Archivs konfrontiert, Nietzsche der interessierten Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Das Ministerium seinerseits trat schließlich an den Philosophieprofessor Heinz Pepperle heran, der an der Humboldt-Universität Historischen Materialismus lehrte und sich seit den 1970er Jahren mit Nietzsches Werk und der veränderten Rezeptionslage beschäftigt hatte. Pepperle schlug statt der geplanten Einzelveröffentlichungen die Übernahme der dreibändigen, von Colli/Montinari bezüglich des »Nachlasses der 1880er Jahre« freilich als unbefriedigend empfundenen Werkausgabe Karl Schlechtas vor.⁷ Zugleich veröffentlichte er in *Sinn und Form*, Heft 5/1986, einen größeren Aufsatz unter dem Titel *Revision des marxistischen Nietzsche-Bildes? Vom inneren Zusammenhang einer fragmentarischen Philosophie*.⁸

3. Der Aufsatz hatte mehr als eine Tendenz. Seinen Ausgangspunkt bildete die Erklärung, daß trotz Hunderter Monographien und sonstiger Veröffentlichungen allein in den 1970er Jahren nichts geboten wurde, »was auch nur annähernd an die ernsthaften Gegenstände der Auseinandersetzung um Nietzsche (Löwith, Jaspers, Heidegger) heranreicht«, und daß »überhaupt Polemik mit Nietzsche-Interpretationen eine der unerquicklichsten Aufgaben ist, die sich denken läßt«. Ein »Ad fontes!« – freilich über die Wasserleitungen der Lukács-Interpretation – ist dagegen in Stellung gebracht: »Sinnvoller erscheint es, an die marxistische Tradition anknüpfend, sich Nietzsche selber zuzuwenden und

an Hand der Quellen die Probleme zu erörtern.«⁹ Die unmittelbare Veranlassung für diesen Rückgriff weit hinter die 1970er Jahre – Pepperle erwähnte keine einzige der französischsprachigen Nietzscheauslegungen seiner Zeit – scheint in Montinari *Nietzsche lesen* zu liegen, das hinsichtlich seiner Thesen zu »Nietzsche und der Sozialismus« zurückgewiesen wird. Pepperle nimmt Lukács gegen den Vorwurf der Primitivierung Nietzsches in Schutz, will dem ideologiekritischen Verfahren aber die mittlerweile nötige Wendung ins Aktuelle geben – und zwar auf dem Wege einer Historisierung: In Nietzsches Werk und Philosophiestil drücke sich gültig und unverändert intensiv etwas aus, nämlich die bürgerliche Weltanschauungsnot: Wie nach dem Götterverlust weiterleben? In einer Welt der Werteimmanenz, sprich: wissenschaftlich-technisch dirigierter Weltgestaltung kapitalistischen Typs, stelle sich die »Sinnfrage.«¹⁰ Wenn dies eine Daseinskondition ausschließlich, aber auch maßgeblich des bürgerlichen Bewußtseins sei,¹¹ dann fragte sich, ob der sozialistische Mensch nicht bloß durch Gnade der Geburt dieser Bewußtseinslage enthoben sei.¹² War diese Lesart vorgesehen? Gegenüber Reschke, Middell und überhaupt der kulturdiagnostisch-ästhetischen Interessiertheit an Nietzsche – wie in den *Weimarer Beiträgen* dokumentiert – hatte Pepperle hart auf der Bewußtheit und Fundiertheit von Nietzsches Antisozialismus bestanden, wenngleich er scheinbar nur Montinari widersprach. Nicht dies aber, sondern der bloße Aufruf zu genauerer Lektüre – was konnte dies letztlich heißen als: von der Überformung durch die marxistisch-leninistische Auslegungstradition befreiter Lektüre? – und »Differenzierung« (etwa zu: Nietzsche und der Krieg, Nietzsche und der Antisemitismus) rief eine Zurechtweisung seitens der Orthodoxen hervor. Einsam und am Anfang stand eine wütende Replik Wolfgang Harichs »*Revision des marxistischen Nietzschebildes?*« (*Sinn und Form*, 5/1987). Ungerecht, tendenziös verkürzend, aber unzweifelhaft sprachlich souverän zieh Harich den Berliner Professor einer »revisionistischen« Tendenz, ja der politischen Rechtslastigkeit. Harichs Aufsatz war in der Diktion der Staatsmacht und ihrer Züchtigungsmöglichkeiten gehalten; sein Verfasser suchte auch tatsächlich staatliche Instanzen gegen die Verharmloser Nietzsches einzuschalten.¹³ Harich sah die Geltung der – von Lukács formulierten – Maßstäbe eines ästhetischen (auch ontologischen und erkenntnistheoretischen) »Realismus« bedroht, wonach alles Textuelle in einer abbildhaften Beziehung zu außertextueller Wirklichkeit steht: Ein schriftstellerisches Gesamtwerk ist hiernach ebenso sehr Spiegel seiner Epoche wie Ausdruck der ideologischen Position seines Verfertigers; dem Werk entsprechen politische Wirkungen, für die es haftbar zu machen ist. Nietzsche mußte für Harich in doppelter Hinsicht zum Ernstfall der »Realismus-Konformität werden, denn nicht nur habe dieser Autor sich, ästhetisch verantwortungslos sich auslebender Protofaschist, den Maßstäben des Realismus, überhaupt der politideologischen Text-Referenz zu entziehen gesucht, sondern eben auch

»verhängnisvoll« auf Künstler und Schriftsteller gewirkt, indem er sie vom »klassischen bürgerlich-progressiven Gedankenerbe« fortzulocken verstand.¹⁴ Mehr noch: »Es fehlt jeder Anhaltspunkt dafür, daß die nationale wie die Weltkultur ihm irgendeine wertvolle Anregung zu verdanken hätten. In jeder Hinsicht war seine Wirkung schädlich. Sowohl anhand der Strömungen, die von ihm ausgegangen sind (zu allererst ist hier, wie gesagt, der Futurismus zu nennen), als auch an den Irritationen, denen die »Schulen« der Naturalisten, der Neuromantiker, der Expressionisten durch ihn ausgesetzt waren, läßt es sich dartun.« Für diese Wirkung verweist Harich nicht auf Nietzsches literarischen oder überhaupt seinen intellektuellen Existenzstil, sondern auf »Ideen«. Nietzsche hat »Ideen« – Ausdruck gleichwie gedanklicher Überbau einer imperialistischen Politik- und Sozialwirklichkeit –, von denen sich nachweisen läßt, daß sie nie »einem bedeutenden Werk zustatten gekommen seien. Gewissenhaft durchgeführt, gelangt die Untersuchung stets zu dem entgegengesetzten Befund: daß das Werk, an Rang und Gehalt durch ihn mehr oder weniger beeinträchtigt, unter Abweichung von seinen Intentionen, im Widerstand gegen ihn die eigene Qualität gewonnen hat.« »Ins Nichts mit ihm!« schloß Harich.¹⁵ Er verschaffte dadurch dem Thema eine Prominenz, die er gerade zu vermeiden gewünscht hatte. In *Sinn und Form*, Heft 1/1988 (»Meinungen zu einem Streit«) meldeten sich wenige Philosophieprofessoren, doch um so mehr Literaten und Verlagsleute: Harichs Vorstoß weckte ungute Erinnerungen an erlittene Demütigungen, inzwischen erlangte Freiräume schienen gefährdet. Ein Machtwort des damaligen Chefphilosophen Manfred Buhr beendete die Debatte, indem es beide Kontrahenten in die Schranken bzw. zur philosophischen Friedhofsstille betreffs Nietzsches rief. Doch blieb es bei der »realistischen« Nietzschedeutung, die Text und Kontext, Nietzsches Schreiben und die sich darin »widerspiegelnde« Wirklichkeit als kongruent setzte (»Es geht um das Phänomen Nietzsche!«). Dieses enttäuschende Ergebnis entsprach freilich den ideologisch-kulturellen Rahmenbedingungen der Diskussion: Es konnte nur ein Streit um das richtige *marxistische Bild* Nietzsches, nicht um Nietzsches Denken sein.¹⁶ So hätte es höchstens zum Streit um die Gültigkeit von Lukács' Verdikt reichen können, wie er sich zwischen Pepperle und Harich abspielte. Dabei war Pepperle mit seiner Forderung, man müsse unterscheiden »zwischen den Problemstellungen und den Antworten, wie sie Nietzsche gab«, tatsächlich über Lukács hinausgegangen – und hatte damit eine »größere Sachangemessenheit« erreicht (so als externer Beobachter Wolfgang Müller-Lauter, 1989).

4. Als »nietzscheanisch selbstherrlich« wies ein Philosophieprofessor Harichs Ausbruch zurück. Tatsächlich wirkte Harich wie der einzige unter den Diskutanten, der die *Versuchung* Nietzsche gekannt hatte und sie anderen nicht gönnte (»Verachtung der Leser« warf man ihm mehrfach vor); der darum aber

auch keine These, nichts Einzelnes, Diskutables in Nietzsche fand. Wie Lukács sah man Harich die Nietzscheanervergangenheit an und die Unfähigkeit, in der neu gewonnenen Sicherheit einer Weltanschauung fromm, demütig auf Weisungen zu warten – dafür steckte zuviel Not der Wahl darin, der Realsozialismus war nicht von Anbeginn seine Welt gewesen wie für die jüngere Generation, die vor Nietzsche keine Angst haben mußte, weil nichts sie mehr gefährden konnte. Harich hatte gelernt, wie man Gefahren in sich selbst wittern kann, die real zu vernichten oder im Imaginären zu halten sind. Er konnte nicht an die berühmte ›intellektuelle Redlichkeit Nietzsches‹ glauben, die manche der diskutierenden Gelehrten diesem zugestehen wollten – für ihn waren das Harmlosigkeiten harmloser Geister. Harich kannte zu gut den Fälscher, der sich souverän selbst betrügt.¹⁷ Wer von Nietzsche nichts mehr wissen wollte, weil er vielleicht Nietzsche und durch ihn sich selbst allzugut kennengelernt hatte (der junge Harich hatte 1946 im Berliner *Kurier* Nietzsche gegen die nachträgliche Identifikation mit der NS-Ideologie verteidigt),¹⁸ der brauchte hierzu lediglich Nietzsches Ort nach dem Hier oder Dort einer weltanschaulichen Grabenlinie zu bestimmen. Harich suchte die ›revisionistische‹ – wie er es sah – Großzügigkeit im Umgang mit dem ›nationalen Erbe‹ durch Hinweis auf die Wirkungsgeschichte Nietzsches in den faschistischen Bewegungen zu bekämpfen. Der Berufung führender NS-Ideologen (Rosenberg, Baeumler) stand freilich die Verdammung seitens nicht minder prominenter Nationalsozialisten entgegen (Christoph Steding),¹⁹ zu schweigen von der NS-Verwertung etwa Fichtes oder Hegels. Andererseits hatte die Nietzsche-Lektüre führender Nazis niemals eine Intensität und Dauerhaftigkeit erreicht wie jene der Nietzscheaner im Umkreis des italienischen Faschismus.²⁰ Aber entsprach die rein wirkungsgeschichtliche Lesart des Staatsmarxismus überhaupt der Basis-Überbau-Dialektik, wie vom späten Engels verschiedentlich gegen Reduktionismen allzu eifriger ›Marxisten‹ exponiert?²¹ Lukács und in seinem Gefolge Harich (und stillschweigend wohl der gesamte staatsoffizielle Marxismus) argumentierte zweigleisig: Nietzsches Gedanken seien von den deutschen Faschisten als die *ihnen gemäßen* aufgegriffen und umgesetzt worden; Nietzsches Denkstil außerhalb des vernünftigen Begründens (›aphoristisch‹, ›unsystematisch‹, ›mythisierend‹) habe *Raum geschaffen*, in den Irrationales stoßen konnte, sei also indirekte Apologetik von Vernunftverrat und Antihumanismus. Nietzsche sei ›Erzreaktionär‹, aber ›scharlatanhafter obendrein‹.²²

5. Beide Argumente waren offensichtlich unter dem Gesichtspunkt der Volksfront-Aspiration konzipiert: Besinnung auf eine ideologisch unzweifelhafte Kernzone, Vorbeugung gegen die Verführbarkeit schwächerer (weil bürgerlich-ideologisch befangener) Gemüter – daß Nietzsche einen auch denktechnischen Niveausturz markiere, wurde seit Franz Mehring stillschweigend vorausgesetzt.²³ Einem Überbau-Element, gar noch den Gedankensplittern eines Dichter-Den-

kers, war damit freilich ungeheure Wirkmächtigkeit zugebilligt. Die Lukács-Linie im Umgang mit Nietzsche hatte sich – trotz der politischen Kaltstellung des Ungarn 1960 und der anschließenden Verdammungsliteratur – gegenüber anderen Möglichkeiten marxistischen Denkens durchgesetzt, etwa gegenüber einer bei Mehring angelegten. Mehring hatte Nietzsche zwar ebenfalls als zynischen (darin jedoch ehrlichen) Apologeten des offen imperialistisch gewordenen Kapitalismus, als Gescheiterten vor der unvermeidlich heraufziehenden sozialistischen Zukunft gedeutet, aber stärkeren philologischen Sinn für den Stil von Nietzsches Philosophieren bewiesen. Nietzsche erscheint bei Mehring als Philosoph, bei dem es weder zum Künstler noch zum Gelehrten gereicht habe und der darum in beiden Feldern, jenseits anerkannter Maßstäbe, dilettiere – sprachlicher und gedanklicher Originalitätsanspruch zehrten voneinander in Wechselberufung. Doch letztlich bleibe es eben bei Anspruchsgesten, einer sich von allen Maßstäben dispensierenden Clownerie; der »atemlose, stürmende, rasende, heulende und ganz besinnungslose Zarathustra« (ob Mehring Nietzsches Wunsch kannte, kein Religionsstifter, eher noch ein Hanswurst zu sein?). Mehring hatte – wie seine Zeitgenossen Eduard von Hartmann und Gottfried Keller – ein starkes Gespür für das Jünglingshafte, die große Geste aus realpolitischer und sozialweltlicher Erfahrungsarmut bei Nietzsche. Doch gerade innerhalb der Arbeiterbewegung verfiel dieses Angebot, Nietzsche als philosophisch dilettierenden Prosadichter anzusehen, nicht – um 1900 wurde Nietzsche von den gebildeten Arbeitern mehr gelesen als Marx, sein Zarathustra nahm in diesen Lektüren Züge einer Prometheus-Gestalt an.²⁴ Die Auffassung des Nietzscheschen Philosophierens als eines genuin *ästhetischen* Phänomens, als Erschaffung einer Existenzweise aus den Möglichkeiten literarischen Stils und Stilbruchs, als stilistische Selbsterschaffung, war frühzeitig die Erfahrung einer anderen Leserschicht geworden. Literarischer, oft epigonaler Nietzscheanismus wie eine mächtige Strömung der Nietzschephilologie haben hier gleichermaßen ihre Wurzeln wie ihre dauernden Referenzen. Der Weg zum Was von Nietzsches Denken führt ihnen zufolge allein übers sprachliche Wie. Harich witterte darin Verharmlosung oder schon Verführtheit,²⁵ für Pepperle war die Sprachgestalt von Nietzsches Werk dasjenige, was es auf einen Sachzusammenhang hin zu überschreiten galt. Die Kontrahenten bezeugten darin letztlich eine Loyalität gegenüber den sprachphilosophischen Axiomen des von beiden hochgeschätzten Ontologen Nicolai Hartmann, dem auch Lukács lange – und zunächst auch explizit – viel verdankte. Das lag innerhalb der offiziellen philosophischen Rahmgebung, wie durch Buhr als Macht- und Abschlußwort zur Debatte klar gemacht: »Aber wenn man Nietzsche als Lyriker, Psychologen usw. nimmt, dann sollte man sich auch vergewissern, mit was für einem Phänomen man es zu tun hat.«²⁶ Nicht durch seinen Versuch also, hinter die Sprachgestalt der Nietzscheschen Texte zu ihrem weltanschaulichen Gehalt zu gelangen, war Pepperle an-

geeket. Seine Nietzsche-Lektüre wurde von Buhr, Harich und anderen vielmehr als »objektivistisch« angegriffen, was zweierlei einschließen konnte: besagte sprachphilosophische Grundhaltung als auch den Willen, sich jenseits politisch-ideologischer Vorgaben und Voreingenommenheiten der puren Textgestalt eines Werkes zuzuwenden. So blieb Pepperle unter den Kunst- und Literaturleuten unverstanden,²⁷ für die Hardliner aber ein Fall für Ordnungsrufe. Pepperle hatte mit seinem Vorschlag, Nietzsche zu historisieren, ihn in den Kontext einer metaphysisch formulierten und vielleicht immer noch formulierbaren kulturgeschichtlichen Situation zu stellen, Unruhe hervorgerufen: Wenn das Nietzschesche Werk verständlich wäre in dem Maße, als seine Entstehungskontexte noch dauerten, war es um die Freiheiten der ideologiekritischen Meta-Diskussion geschehen; das Wissen aus Wirkungsgeschichte wäre nicht mehr in ideologischen Anschlag zu bringen. Vom Lesen Nietzsches führte dann möglicherweise der Weg zur Erkenntnis einer Verfangenheit in dem, was Nietzsche beschrieben hatte. Diese Gefährdung empfanden viele der Verteidiger Pepperles gar nicht, wenn sie das Recht auf freies Lesen einforderten – ein Fordern zumeist im Bewußtsein einer unantastbaren Leser-Souveränität. Das »ideologiekritische« Prinzip war hier so selbstverständlich geworden, daß es sich zur Hintergrundgewißheit verschoben hatte. Das Selbstverständnis dieser Leser als Besichtigter und Bewerter einer ganzen abgeschlossenen, nämlich bürgerlichen Geistesgeschichte brachte jener Diskutant auf den Punkt, der darauf hoffte, Nietzsche gelassen, »mit den Augen der geistigen Großmacht« Sozialismus lesen zu können.²⁸

6. Der Außendruck einer politischen Ideologie nicht weniger als der Innendruck akademischen Professionalitätszwangs können Verbindlichkeiten schaffen und Grenzen setzen, wo sonst eine Auslieferung an gewisse Texte oder Autoren irritierende Freiheiten mit sich brächte. Ein Drittes ist anwesend, das verhindert, daß der Leser sich im Gelesenen verliert. Doch der Triangel Text-Leser-Deutungstradition offenbart eine besondere Beengtheit jener Nietzsche-Debatte in den 1980ern. Das zeigt sich beim Blick auf die Romantik-Diskussion in der DDR, aus der sie – motivisch, auch problemstrukturell – zum Teil hervorging. Auch diese Diskussion hatte im scheinbar weniger gefährdeten Gefilde literargeschichtlicher Rezeptionsforschung eingesetzt. Doch war in den Arbeiten zur Romantik als literarischer und politischer Bewegung als auch zu den motivisch-generischen Anknüpfungsversuchen in der Gegenwartsliteratur eine vierte Größe spürbar: die angesichts von »Nachrüstungs«doktrin und Ökologieproblematik virulent gewordenen Zweifel am linearen Fortschrittsmodell der Moderne insgesamt, ob östlichen oder westlichen Typs. In den »Meinungen zu einem Streit« von *Sinn und Form*, 1/1988, sucht man Hinweise auf ein derartiges Krisenbewußtsein beinahe vergeblich, was einmal mehr zeigt, daß den

Diskutanten um andere Freiheiten bange war als um jene des Weiterlebendürfnis. In der offiziellen Beschäftigung mit Nietzsche überwog ebenfalls die philosophiehistorische Retrospektive, eine Aktualität wurde nur vermittelt über die Nietzsche-Renaissance bei den Nouveaux Philosophes diskutiert – und tunlichst relativiert.²⁹ Der Beitrag von Harich in *Sinn und Form*, 5/1987, schlug hier allerdings andere Töne an. Feminismus und Ökologiebewegung kommen zur Sprache – als *wissentlich* unterdrückte Komponenten innerhalb von Nietzsches Zeitdiagnostik! Nietzsche ein Destruktionsprophet und Lebensverächter en totale, der philosophisch hinter die Mitleidsmoral inklusive der Solidarität alles Lebendigen noch bei Schopenhauer zurückfalle! Habe er somit nicht bereits die Möglichkeit einer Selbstausslöschung der Menschheit gewittert – und gutgeheißen? Die »Ideengeschichte aller Zeiten kennt keinen beredteren Kündler der Gewalt, keinen passionierteren Kriegstreiber als Nietzsche«, gewiß, aber inzwischen gehe es nicht mehr an, das, »wie es zu Lukács' und Günthers Lebzeiten noch zulässig war, bei der Auseinandersetzung mit Nietzsche allgemeineren Gesichtspunkten des Klassenkampfes unterzuordnen«. Nietzsche, »begabt mit hochgradigem Spürsinn für künftige Entwicklungen, hat die Selbstvernichtung des Homo sapiens durchaus schon ins Auge gefaßt. Daß er sie herbeigewünscht hätte, ist nicht auszuschließen. Auf sie ankommen lassen wollte er es. Soviel steht fest.«³⁰ Harichs Lebensweg vom Nationalkommunismus zur radikalökologischen Zivilisationskritik steht im Hintergrund dieser Polemik. Harich sprach Probleme an, die offiziell auf die westliche Welthälfte beschränkt waren. Im Versuch, die Ideologieverantwortlichen der Lachheit zu überführen, hatte er an anderer, fundamentalerer Stelle den staatssozialistischen Grundkonsensus aufgekündigt, wie nach 1989 in seiner Annäherung an Rudolf Bahros Anti-industrialismus unmißverständlich klar wurde.³¹

7. Das Provozierende an Montinaris These, Nietzsche habe gar nicht den originären Marxismus, sondern nur die verschiedenen, ihn bereits trivialisierenden Gestalten der sozialistischen Bewegung gekannt, hatte Pepperles Versuch eines Gegenbeweises nicht abzuwehren vermocht. Die Ideologieoffiziellen fanden mit der Neue-Philosophen-Annäherung an Nietzsche die ihnen gewohnte Situation auf den Kopf gestellt: Nicht der Blick der souveränen geistigen Großmacht auf Nietzsche, »ideologiekritisch« einordnend, sondern umgekehrt sie selbst in diesen Blick genommen. Kränkend an dieser Umkehr der Perspektive war zudem, daß der Sozialismus innerhalb von Nietzsches Modernekritik nur ein Phänomen zweiten Grades, ein Selbstmißverständnis aus der liberalistisch-demokratischen Illusion des »Herdenmenschen« war. Konnte man mit Nietzsches Nihilismus- und Dekadenzanalytik den realexistierenden – gibt es eine Existenz, die nicht real ist?! – Sozialismus deuten? Sicherlich war es nicht schwer, gerade die DDR – vor allen anderen sozialistischen Gesellschaften – auf dem Wege in die

wohlstandsdemokratische Wertimmanenz zu sehen, da nur noch geblinzelt und gefragt wird: »Was ist Liebe? Was ist Schöpfung? Was ist Sehnsucht? Was ist Stern?« (*Zarathustras Vorrede* 5) Alle modernen Gesellschaften wären dann »Projekte« oder Prozesse der Daseinsvereinfachung; Einfachheit freilich nicht durch Rückkehr ins Voraussetzungsärmere, zum Beispiel in nicht christlich-überhöhtes und -kompliziertes Leben, sondern ins Zweckmäßige, in die Kalkulierbarkeit des Lebens durch es selbst. Diese Frage, ob das Leben den Aufwand lohne, hatte Nietzsche aus dem gesamten bürgerlichen Pessimismus des 19. Jahrhunderts aufgenommen und in heroisches Ja sagen gewendet. Aber zum Dasein in der sozialistischen Variante des modernen Industriesystems gehörte eben auch ihre ständige politisch-ideologische *Selbstausslegung* bzw. -legitimation, die Erzeugung von solchen »Werten«, die aus keinerlei selbstentworfenen Transzendenz, sondern aus »realen Lebensbedürfnissen« hergeholt sein sollten. All diese Werte waren als Progressiva angelegt, als »ständige Verbesserungen« eines Vorhandenen. War der heimliche Fluchtpunkt dieser Progression, nach Abarbeitung der »materiellen und kulturellen Hauptaufgabe«, also der Sinnversprechen des Realsozialismus, die bürgerliche Anrechts- und Anspruchsdemokratie? War der Sozialismus also die uneigentliche, abgeleitete, erst werdende nihilistische Entscheidungssituation eines sich ehrlich machenden, seinen Illusionsverlust aushaltenden Daseins?

8. Die von Nietzsches Modernekritik ausgehende Beunruhigung für den Staatsmarxismus bestand in einer Perspektive, die den sozialen und ideologischen Systemunterschied in den Hintergrund treten und die industrielle *Lebensform* (auch: Denkform!) als ganze fragwürdig werden ließ. Ausgerechnet Wolfgang Harich, der gegen die vermeintliche Rechtslastigkeit neuerer marxistischer Nietzscheinterpretationen eiferte (er nannte neben Heinz Pepperle noch Hans Heinz Holz und Renate Reschke), hatte diese Möglichkeit anklingen lassen, wenn er Nietzsche zuerst nicht seine ideologischen Verfehlungen, sondern seine zeitdiagnostischen Defizite vorhielt – das planetarische Überleben sei durch Nietzsches Denken weder zu begreifen noch zu sichern. Ein Mangel, den selbst ein Nietzschekritiker wie Lukács »als sozusagen präökologischer Philosoph«³² nicht zu überwinden vermochte. In Pepperles Insistenz auf der Sinnfrage bzw. der Nihilismusproblematik als der – wenngleich (vorerst?) westweltlich beschränkten – fortwirkenden Relevanz von Nietzsches Denken hatte nicht nur Harich eine Perspektive gewittert, die Nietzsche eher als *Diagnostiker* denn als Inspirator eines politikgeschichtlichen Unheils auswies. Die abschließende Zurechtweisung aller Diskutanten durch Buhr bestand denn auch darin, daß hier ein Funktionsphilosoph auf die Einheit von Nietzsche und Nietzscheanismus, von Werk und Wirkungsgeschichte im »Phänomen Nietzsche« pochte.³³ Diagnostiker-Distanz war damit ausgeschlossen. Nietzsche durfte nicht aus dem Rechts-

Links-Schema gelöst, der real existierende Sozialismus nicht als der *andere* Weg in die industrielle Moderne und ihre Sinnproblematik interpretiert werden. Daher verblieben sämtliche *philosophischen* Teilnehmer der Debatte bei der zweigleisigen Strategie von Lukács:³⁴ Nietzsche habe den originären Sozialismus *nicht* gekannt und gerade *dadurch* um so gründlicher den »Kampf gegen die proletarische Weltanschauung« betreiben können, die das Zentrum und den Zusammenhang seiner Philosophie bilde.³⁵ Gemäß dem Links-Rechts-Schema des Weltbürgerkrieges – und in seiner ideologischen Verlängerung im Kalten Krieg – bezeichnete die sozialistische Bewegung den von Nietzsche entfernten Punkt, nämlich gegenüber einem faschistischen Antipoden, getrennt durch ein ständig expansionswilliges bürgerlich-liberales Mittelfeld der Nietzscheverharmlosung. Tatsächlich können die beiden Totalitarismen des 20. Jahrhunderts als Versuche begriffen werden, mit der moralisch-kulturellen Inkonsistenz der liberalen Moderne ein Ende zu machen, und zwar zugunsten je des naturalistischen und des universalistischen Moments im bürgerlichen Menschenbild bzw. Daseinsverständnis.³⁶ Rückzug auf die Partikularität von Leibes-, Volks-, Rassenbedürfnissen oder unbegrenzte Ausdehnung eines *Rechts- und Freiheitsraums* nach Abschluß der klassenkämpferischen Vorgeschichte der Menschheit – dies wären und waren Auflösungen einer Frage, wie sie Nietzsche in seiner Nihilismus-Diagnostik gestellt hatte. Die bewußte (willkürliche, möglicherweise zynische) Einfachheit der Jasage zu den eigenen Lebensbedingungen, bei Nietzsche ja nur statthaft nach Durchgang einer bis ins letzte durchgeführten Daseinsproblematik und ihrer Gefährdungen (Gewissenhaftigkeit, »Redlichkeit«), war politisch allein programmfähig: einmal als willentliche Beschränkung auf (durchaus materiell-wohlfahrtsstaatliche!) Vorteile eines Volkes vor allen Völkern, zum zweiten als die Utopie endloser (kultureller, moralischer, intellektueller) Selbststeigerungen, wie sie sich Anfang des 20. Jahrhunderts in den sozialistischen Messianismen und im heroischen Arbeitertum findet, die sich auf Nietzsche beriefen.³⁷ Lebensqualität als Steigerung und Lebenssicherung durch Vernichtung, kultureller Universalismus bei materiell begrenzten Erdressourcen – diese innere Spannung der letzten, der liberalistischen Wachstumsutopie haben die europäischen Faschismen auf eine Weise aufzulösen versucht, die den Sozialismus der Arbeiterbewegung als bloß unvollständige Emanzipation von der bürgerlichen Doppelschichtigkeit und -moral der Existenz hinter sich ließ – als nur halbherzigen Verzicht auf transzendente Sinngebung des Daseins, weil immer noch in universalistischen Illusionen befangen (Gleichheit, Menschenrechte und Menschenwürde). Die Attraktivität Nietzsches für Sozialisten, die auf dem Wege sind, nationale zu werden – das war in den späten 1980er Jahren erst nur als ein feiner Hauch zu verspüren, der aus einigen Gedankenspielen der Nouveaux Philosophes herüberwehte,³⁸ ehe er in den 1990er Jahren im zerfallenden Ostblock, in der Rechtfertigung des Ethnien-

und Völkerschlachtens – man denke an die chauvinistische Metamorphose der jugoslawischen Praxis-Gruppe – politideologische Realität wurde.

9. Vorerst – wir schreiben die Jahre 1986 bis 1988 – war der Linksnietzscheanismus aus der enttäuschten ›Revolte‹ Westeuropas den Staatsmarxisten (wie Manfred Buhr, Hans Martin Gerlach, Heinz Malorny) des Ostens anstößig wegen seiner Charakterisierung des Realsozialismus als welthistorischer Halbherzigkeit. Nietzsches Verhältnis zum Sozialismus erscheint in den Interpretationen Montinaris und vieler anderer als weniger eindeutig und als indirekter bzw. abgeleiteter als sein Verhältnis zur liberalen Demokratie. Das war kränkend für jene Geister, die den Sozialismus als ein ideologisch-politisches *Kontinuum*, als *Tradition* eigenen Rechts fassen wollten. Als bloß *theoretischer* Diskussionszusammenhang wäre der Sozialismus des 19. Jahrhunderts lediglich nolens volens zugefallenes ›Erbe‹ gewesen – den Staatsmarxisten ging es aber gerade um die Erfüllung einer Theorie in der Praxis sozialistischer Gesellschaft, durch Applikation und Vergewisserung bewußt weitergeführter *Tradition*. Diese Eindeutigkeit in Freund- und Feindtradition gab eine genauere Lektüre von Nietzsche jedoch nicht her. Nietzsche wußte zu unterscheiden zwischen der Arbeiterbewegung als strukturell unvermeidlichem Phänomen innerhalb der modern-industriellen Lebenskondition und ihrer Entwürdigungen (vor allem in der Trennung von Daseinssicherung und Lebenssinn, Arbeitsteilung, Arbeitskraft-Verkaufszwang)³⁹ einerseits, dem hinter einer Doktrin organisierten Sozialismus einflußreicher Philosophen und Intellektueller andererseits (Illusion, gedankliche Vereinfachung eines kulturellen Dilemmas in Utopien der Gleichheit). Der Sozialismus als in (ob rassistisch, ob christlich-idealistisch, ob lebenskulturell gefärbten) Gleichheitspostulate aufgelöste bürgerliche Lebenslüge – dies war für Buhr, Harich und andere die auf Nietzsche zurückgehende Linie einer pseudo-revolutionären ›Kritik von rechts‹. Die gründlicheren Lektüren von Montinari und seinem Gegner Pepperle hatten jedoch die Frage aufgeworfen, ob die Logik des von Nietzsche *Gedachten* auf diese weltanschauliche Gleichung hintrieb. Angesichts von Nietzsches Obsession für Konsequenz (ungeachtet seiner gleichzeitigen Verdächtigung dieser Obsession als ›logischer Ausschweifung‹) ließ sich ja fragen: Ist der Sozialismus nicht auch eine, wenngleich im Rahmen von Nietzsches Dekadenzdenken als ›nihilistisch‹ anzusehende Konsequenz aus der modernen Götterleere?⁴⁰ Kulturell zwar verächtlich (Versinken in Immanenz des von allen historischen Irrtümern befreiten Lebens, also Geschichtslosigkeit, keine Kämpfe der Selbst-Überwindung, sondern bloßes Ansprüche-Erheben und Rechte-Fordern), aber wenigstens denkerisch respektabel? War ›Sozialismus‹ für Nietzsche eine solche Konsequenz? Sozialismus erscheint bei Nietzsche 1. in geschichtlicher Retrospektive als Gefährte des aufgeklärten Absolutismus, als Zerstörer des alteuropäischen Denk- und Daseinsraums – eine kulturelle Nivellie-

rung; 2. als Faktor (marxistisch gesprochen: des ›Überbaus‹) der nihilistischen Gesamtbewegung Europas, nämlich »bloß ein Agitationsmittel des Individualismus«, der die Lebensinnfrage angesichts der industriell-technisch-kriegerischen Kräfteentfaltung falsch, nämlich unheroisch-verbilligt beantwortet und dadurch 3. als Selbstbetrug (»weil er ganz naiv vom Guten, Wahren, Schönen und von gleichen Rechten träumt«), also der Sozialismus der Arbeiterbildungsvereine; dahin gehört auch: »Residuum des Christentums und Rousseaus in der entchristlichten Welt« (alles aus: *Nachlaß der 1880er Jahre*). Das Christentum schon ist Komödie des Schwachen vor sich selbst (Mitleidsfähigkeit als geheuchelter Seelenreichtum), der Sozialismus Komödie der Komödie. Allein dieser letztere Punkt bildete den stets einforderbaren Konsens im marxistischen Nietzsche-Feindbild.

10. Nietzsche sei der entschiedenste, der konsequenteste Sozialismus-Hasser, fand Harich. Seine Forderung lautete auf ein Druckverbot und das Ende jeder öffentlichen Diskussion, noch ehe sie beginnen konnte. Unter Anrufung der Lukäes-Lehre von Nietzsches Protofaschismus versicherte Harich mit Blick auf Collis/Montinaris Ausgabe von Nietzsche: »Weder in ihr noch in irgendeiner anderen ist er zur Lektüre zu empfehlen. Eine Gesellschaft kann kulturell kaum tiefer sinken, als wenn sie die Kenntnis seiner Elaborate zu den Kriterien ihrer Allgemeinbildung rechnet. [...] Den Mann nicht für zitierfähig zu halten, sollte zu den Grundregeln geistiger Hygiene gehören. Für die Orientierung in der Welt von heute und morgen wäre nichts verderblicher, als aus ihm Belehrung schöpfen zu wollen.«⁴¹ Die Zurückweisung dieser Ansinnen eröffnete Stephan Hermlin. Er fühlte sich an vergangenen ›Kriegskommunismus‹ und ein ›System der Repression‹ erinnert. »Aber herostratische Naturen sind keine Unikate und nicht zu verachten. Wo eine solche Stimme sich erhebt, warten andere auf ihren Einsatz. Es ist die Stunde der gebrannten Kinder. Auch ich bin ein gebranntes Kind.«⁴² War Harich hierin eingeschlossen, als ein anderes? Seine politischen Ambitionen betreffs eines deutschen Weges zum Sozialismus in den 1950er Jahren hatte Harich schwer gebüßt, nämlich mit einer mehrjährigen Zuchthausstrafe. Im Angesicht des drohenden Todesurteils folgten Selbstverurteilung als »durchgebranntes Pferd« und Selbstverpflichtung zu geheimdienstlicher Tätigkeit, speziell zu ideologischen Wächterdiensten.⁴³ Harich hatte sich, worauf Hermlin eingangs seiner Replik anspielte, nach der Freilassung immer mehr in das falsche Bewußtsein gesteigert, Gesellschaft sei durch Ideologie steuerbar. Damit war er für die Spätzeit der DDR keine typische Figur mehr – Hermlins *Sinn und Form*-Beitrag war überschrieben *Von älteren Tönen*. Harich störte sich am ideologischen Schlendrian eines Regimes, das sich selbst nur noch mitmachte.⁴⁴ Das war ihm nicht vergönnt. Er hatte unter allen Teilnehmern der vereitelten Diskussion am härtesten erfahren, was es heißt, für Gedanken haft-

bar gemacht zu werden. So war es kein Zufall, daß sich sein Argwohn und seine Wut an einer vermeintlichen Rehabilitation Nietzsches entzündeten. Nietzsche war ihm der Denker des faktischen Unheils durch Abweis der Verantwortlichkeit des Denkens, seiner Realität als politisches Faktum. Die Parteien in der *Sinn und Form*-Debatte verfehlten einander nicht so sehr wegen der Unterstellungen, Verkürzungen, ja Verfälschungen, die Harich für sein Nietzsche-Bild bemühte. Die Einheit von Nietzsches Werk, nach der Pepperle gefragt hatte, war, so zeigte sich bald, nur in zueinander alternativen Einseitigkeiten rekonstruierbar – weil sie eben Existenz, nicht Konstruktion war: als ästhetische Stimmigkeit (Stil, Sprache, Autopoiesis eines Lebens durch Texte) oder als philosophische Lesung auf weltanschauliche Kernthesen und ihnen entsprechende geschichtliche Kontexte hin. Zuerst und am stärksten waren Harich die Kunst- und Literaturlaute entgegengetreten, die spürten, daß am »Fall Nietzsche« ein Exempel statuiert werden sollte, wieweit die Ausdifferenzierung von Sprach- und Lebenssystemen, also hier des ästhetisch-künstlerischen, noch einmal durch einen ideologischen Einheitssinn zurückzunehmen war: Harichs Vorstoß wurde auf dem X. Schriftstellerkongreß zurückgewiesen. Philosophen dagegen hielten sich in der – öffentlichen – Diskussion um Nietzsche deutlich zurück. Als Marxisten-Leninisten mit Pensionsanspruch kannten sie die Langeweile eines Denkens in vorgeschriebenem Ideologierahmen durchaus; um den Preis einer Textproduktion im Genre »Kritik der spätbürgerlichen Ideologie« durften sie ihre unorthodoxen Liebhabereien pflegen. Die Stille dieser unschuldigen Vergnügungen war durch Harichs Eifern gestört. Das offiziell-philosophische Schweigen mußte noch tiefer sein, als Harich mit seiner reduktionistischen Lesung Nietzsche-Irrationalismus-Faschismus die Philosophen geradezu vor sich herreiben konnte. Das wußte er. Die DDR-Marxisten sah er im *laissez faire*, in einer Indifferenz versinken, wie sie das zynische Nebeneinander von Lebensbasis und Gedankenbewegung, von ökonomischem Unterbau und politideologischer Gedankenüberbauung allgemeingesellschaftlich längst charakterisierte. Man wünschte Unbelangbarkeit, Freiheit im Stillen – für Harich war nun Nietzsche prototypisch der Geist, der jenseits der Belangbarkeit dachte. Harich schloß sich an die durch Mehring eröffnete Interpretationslinie »Nietzsche als Scheinrevolutionär« an. Nietzsches Gegner waren stets übergroß: Gott, die Guten, der europäische Nihilismus, die Dekadenz und die Lüge von Jahrtausenden. Konkreten Ärger gab es hauptsächlich mit der »ihn managenden Schwester« (Harich) und der Mutter (»lies es nicht, Mutterchen«, lautete Nietzsches Wunsch betreffs seiner Spättexte)⁴⁵. Als Nietzsche in der widerstandslosen Leere der so erscriebenen Freiheit sich seinerseits an konkrete weltliche Mächte wandte, als er aus dem Metapolitischen (Große Politik; Geisterkriege) ins Realpolitische strebte, da blieb er abermals unbelangbar – seine Briefe an europäische Staatsmänner und Potentaten sind die eines Wahnsinnigen. Nietzsches Wahnsinn hat in Harichs

Deutung seinen Platz in dem Wunsch nach Souveränität via Unbelangbarkeit, folgerichtig bestreitet er Nietzsche die Echtheit noch dieses Wahnsinns. Nietzsche ist für Harich – wie schon für Mehring (»das bißchen Keifen mit dem lieben Gott als Taten freier, sehr freier Geister«)⁴⁶ – ein Maulheld, im Großen-ganzen radikal, im Lebenskonkreten furchtsam.⁴⁷

11. Das Mißverhältnis von Großvokabular und Daseinsdetail hatte sich nun aber gerade zu einer Erfahrungskondition von Intellektualität in der späten DDR befestigt. Werkeln am soziopolitischen Detail – oder die literarische, künstlerische, philosophisch-utopistische Kohärenz von Großentwürfen pflegen? Diese Standardalternative des »engagierten Intellektuellen« (in Ost und West) hatte sich Nietzsche nicht gestellt – konnte er, sich gleichermaßen als »Hanswurst« und als »Mundstück des Schicksals« fühlend, überhaupt für die Lebensmöglichkeiten der ostdeutschen Diskutanten aufschließbar sein? Das Wüten Harichs gegen den zugleich verantwortungslos-spielerischen wie menschenverachtend-machtphantasierenden Friedrich wies hier die Verbindung: Nietzsche durchlitt prototypisch die neuzeitlich allgemeine Intellektuellenmisere einer *Ohnmacht der Vernunft*, die an Weltbeherrschung bzw. Machtübung durch Kohärenz im Begründen und Sichern eines letzten Grundes glaubt – an Logik und Realismus. Nietzsches Werk hat seine Einheit nicht im Diskursiven, in der Abbildung von Realitäten, sondern in Befehl und Expression; es stellt keine logisch-metaphysischen Zusammenhänge her, sondern durchbricht sie auf eine herausfordernde oder inspirierende Gegenwart von »Sinn« hin.

Nur das von der Berührung mit der Macht gebrannte Kind Harich konnte daher die Frage aufwerfen nach dem Betriebsstoff des freien Geistes, des »sehr freien Geistes«. Für ihn war der en gros und verantwortungsbefreit räsonierende Freigeist ganz einfach ein lebensweltlicher Drückeberger. Das »Versagen bei der Ausarbeitung des »Willens zur Macht«, wodurch sich eine »Flucht in die Krankheit« als Ausweg anbot, steht hier nur am Ende einer Existenzführung, die sich von allem entpflichtet weiß: Ein Professor an der Basler Universität hatte auch am dortigen Gymnasium zu unterrichten und konnte »so natürlich nicht den Sommer im Oberengadin und die Wintermonate in Italien verbringen«, um dort Bücher zu schreiben.⁴⁸ Mit anderen Worten: Nietzsche hatte einfach getan, was ihm Spaß machte! Spaß und Spiel und Freude des Denkens – war das der Vorwurf? Doch das freie Spiel dieses Denkens hatte seine Basis in der Welt bürgerlichen Ernstes, wie in einer Erinnerung Nietzsches an seinen Lehrer Ritschl deutlich wird – ihm »verdanke ich die einzige wesentliche Wohlthat meines Lebens, meine Basler Stellung als Professor der Philologie« (an Cosima Wagner, 19. Dezember 1876). Abermals hatte Harich an einen empfindlichen Punkt gerührt, nämlich die Frage: Wie sieht eine authentische (Nietzsche: »redliche«) intellektuelle Existenz unter Bedingungen betriebsförmiger Wissens- und

Weltanschauungsproduktion aus? Was Nietzsche von den meisten Nietzscheanern trennen sollte, war seine Enthobenheit gleichermaßen von akademischem und journalistischem Brotwang. Freigeistigkeit bei gesichertem materiellem Minimum: Nietzsche hat diese Existenzform sowohl von den Zwängen sogenannter freier Berufe als auch fester Anstellungen bedroht gesehen. Sein exzessives Schreiben, Produzieren von zunächst »unverkäuflichen« Texten vollzieht sich auf gesicherter Lebensbasis. Ein Produktionszwang (Publizieren, öffentliche Auftritte) besteht nicht. Um den Preis einer unübersehbaren Schuld, nämlich gegenüber den Ermöglichern, die ursprünglich etwas anderes – nämlich einen amtierenden, dienstbaren Geist und seine Werke – gefordert hatten, war hier das Denken tatsächlich frei geworden. Es steckte nicht mehr in der industrieweltlichen Zwangsalternative von Spezialisierung und Journalismus – es war ihr gleichsam entwischt, mit einer kleinen Sicherung noch *in* ihr. Das reizte Harich, der auf der Direktkausalität zwischen Denkgrund und -motiv, auf der Verbindlichkeit zwischen Denkbedingungen und -inhalten bestand und damit das »schlechte Gewissen« jedes sozialistischen Intellektuellen gegenüber den materiellen Ermöglichern seiner Intellektualität anrief. Harichs Einzelgänger-Verbitterung hatte hiermit abermals, indirekt und gewiß unbeabsichtigt, eine wesentliche Transformation der intellektuellen Lebensbedingungen in der späten DDR erfährt.

12. Das Spannungsverhältnis zwischen »Nietzsche lesen« und »Über Nietzsche reden« in der DDR als auch den meisten Ostblockstaaten entsprach den politisch-ideologischen Hierarchien und Bildungsgesetzen eines – mal mehr, mal minder – aufgeklärten Despotismus. An den läuternden Effekt von Aufklärung, ob mit oder über Nietzsche, glaubten alle Nietzsche-Diskutanten, von Hermlin bis Harich, von Reschke bis Buhr. Doch Aufklärung setzt Unmündigkeit voraus, einen Schüler-Status des Aufzuklärenden. Das bedeutete, daß jede Lektüre von Nietzsche dessen Werk vorab auf seine mögliche *Lehrgestalt* abtasten mußte. Was von dem bei Nietzsche Gelesenen konnte man, durfte man – wie, in welchem Maße – mitteilen? In solchen Bedenken, die der Streit um Nietzsche hin und her wendete, drückte sich nicht bloß die Informationsmechanik eines absolutisme éclairé aus, sondern zumeist auch die Verpflichtung auf den Hegel-Marxismus als die noblere, kultiviertere Epistemologie: Gewußte Totalität des Wissens, deren Details verantwortungsvoll mitzuteilen seien: ein systematisch durchgeführter und abgestützter Historismus für Spät- und Endzeitgestimmte wie -gesellschaften.⁴⁹ Bei den fachphilosophischen Teilnehmern der Diskussion bezugte er sich im Fortwirken einer – durch Lukács vermittelten – realistischen Ontologie, eben derjenigen Nicolai Hartmanns, welche sich zutraute, auch in überwiegend expressiven und vokativen philosophischen Verlautbarungen die Sach-Aussagen zu isolieren und in diskursiver Rede abzubilden und zu verbinden. Die Eigendynamik des Nietzscheschen Denkens, sein scheinbar ex-

zentrisches Trudeln, das beanspruchte – und auf minimaler Subsistenz- und Erfahrungsbasis durchgeführte – Prinzip endloser Steigerbarkeit aus sich selbst, spielte zu Beginn der Diskussion vor allem in der Literaturwissenschaft eine Rolle. Diese Überlegungen, durch die Aufsätze etwa von Middell und Reschke in den *Weimarer Beiträgen* dokumentiert, standen im internationalen Rahmen (Nietzsche-Konferenz 1980). Gegen Ende der 1980er aber hatte der Streit offensichtlich weder das verheißene Sach-Wissen zu Nietzsche noch die Mehrdimensionalität einer Diskussion erbracht, die übers Weltanschauungsanalytische hinausgegangen wäre. Die Nietzschedebatte endete in wissenschaftlicher und kulturpolitischer Provinzialität – und glich darin frappierend einer gleichzeitig in der alten Bundesrepublik abgelaufenen Kontroverse, dem sogenannten Historikerstreit. Beides waren Stellvertreter-Debatten, deren Funktionieren nur jenseits der hin und her gewendeten ›Sachgehalte zu begreifen ist – es ging darum, welchen politmoralischen Stellenwert ein bestimmtes Wissen haben sollte. Das Telos beider Debatten war Ambivalenz-Reduktion: hier eines zwischen Lebens- und Sprachautonomie schillernden Denkens, dort der von eben jenem Denken erfaßten Verschlungenheit von Zivilisation und Barbarei. Ein weltanschaulicher *modus vivendi* sollte festgestellt werden. Das war im einen Fall die zuletzt von linken, liberalen, konservativen Intellektuellen des Westens geteilte Sprachregelung vom ›Zivilisationsbruch‹, welche die nationalsozialistische Völkervernichtung aus dem Kontinuum der europäischen Zivilisationsgeschichte eskamotierte, im anderen die sich zwischen Hardlinern und Reformgeistern vollziehende Aufteilung von Nietzsches Werk in ein Sprachphänomen und eine Ideologie imperialistischer Aggressivität. Im Westen hatte sich die Nietzsche-Zähmung durch Aufteilung in einen politischen und einen ästhetischen Nietzsche vor allem im Rahmen der sogenannten Postmoderne vollzogen, die das Spielerische, Experimentelle seiner Texte als das Ihre reklamierte und den politischen Denker den Verdikten des Habermas-Liberalismus überließ. Die von Nietzsche thematisierte Ambivalenz der liberalen Demokratie als sozialpolitisches und historisches Übergangsphänomen, als ›unvollständiger Nihilismus‹, namentlich als eine Daseinsweise, deren ›Werte‹ Selbstmißverständnisse oder -täuschungen seien, war in Westdeutschland bis 1990 merklich entkräftet, im Unterschied zu vielen Diskussionen im Gefolge der italienischen und französischen Linken. In den 1980ern spiegelte sich der Systemgegensatz Ost–West in der je überwiegend politisch-ideologischen und ästhetisch-linguistischen Bearbeitung Nietzsches – die vermeintliche Diffusion dieser Teilung war es, was Harichs Grenzwächterinstinkte weckte. Harich hatte mit seinem publizistischen Auftritt – und mit dessen konspirativer Begleitung bis hin zum Ministerrat der DDR – das Dilemma einer Nietzschedeutung jenseits einer Involviertheit in Nietzsches Denken noch einmal in aller Schärfe hervortreten lassen: »Niemand kann Nietzsche authentisch lesen, ohne Nietzsche zu ›sein‹« (Georges Bataille)

Jedes Reden *über* Nietzsche, ob als ästhetische Totaldeutung (ein Denken-Leben als Summe seiner Texte) oder als politisch selektierende Lektüre nach wirkungsgeschichtlichen Haftungsaspekten, besagt den Verlust der je andern Dimension dieses Werkes. Eben dieser Alternative war auch nicht, wie das vermittelnde Geister versuchten, durch eine Lektüre zu begegnen, die Nietzsches Werk als ›logischen‹ Entwicklungszusammenhang auffaßte, der durch Nachrichten aus seinem Leben zu vervollständigen sei (so die akademische Forschung im Umkreis der Gesamtausgabe seit den 1980er Jahren).⁵⁰ War es dieses Dilemma, mit dessen Beobachtung Montinari 1982 sein Nietzschebuch einleitete? »Man kann in der Tat einen Autor, der wie Nietzsche von Überzeugungen wie als gefährlicheren Feinden der Wahrheit als Lügen und wie als Gefängnissen gesprochen hat, nicht schlechter lesen, als indem man aus seinem gewaltigen und beunruhigenden Gedankenfluß ein starres Dogma zurechtmacht. [...] Nietzsche lesen, und gut lesen, heißt demnach, sich nicht verengen lassen durch isolierte Formeln, durch Radikalismen, durch das Wörtlichnehmen seiner Aussagen, gleichzeitig aber nicht sophistisch-unverbindlich werden [...]«⁵¹ Montinaris Interpretation kulminierte in der These von einer Inversion der politisch-ideologischen Nietzschelesung – als eines Korpus von weltanschauungsphilosophischen Aussagen und Handlungsanweisungen – von Baumler zu Lukács. Die liberalen und Reformgeister (Harich: ›Revisionisten‹) diesseits und jenseits des Eisernen Vorhangs knüpften an die Zurückweisung dieser bloß im politischen Vorzeichen verschiedenen Deutungen ihre Ansprüche und Hoffnungen auf einen freieren Umgang mit Nietzsches Werk – jenseits der rezeptionsgeschichtlichen Voreingenommenheit.

13. Die Herauslösung von Nietzsches Werk aus den Frontlinien des Kalten Krieges schien nach 1989 überfällig. Doch was bedeutete sie für das Niveau des Umgangs mit diesem Werk? Das sollte sich bald nach dem Fall des symbolträchtigsten Nachkriegsbauwerks erweisen. Nietzsche war nun überall zu lesen bzw. in billigen Ausgaben zu haben. Zugleich geriet die westdeutsche Linke in eine tiefe Glaubenskrise. Der gewöhnliche Weg ihrer Überwindung war, aus einem ›Antifaschisten‹ zum ›Antitotalitaristen‹ zu werden.⁵² Intellektuelle (Ost), deren Dasein von klein auf unterm Bewußtsein geistiger Haftbarkeit gestanden hatte, in einem durchaus konkretionsfähigen Gegenüber zur Macht, trafen auf Intellektuelle (West), denen diese Aufmerksamkeit der Macht für ihr Denken und Dasein keineswegs gewiß war – die sich Aufmerksamkeit vielmehr immer erst erschreiben mußten. Kurz: ein semantischer (Wahrheit, Ethik der ›Authentizität‹) traf auf einen performativen Typus (Wahrnehmung, Ästhetik der ›Sensation‹) von Intellektualität. Das Ressentiment gegen die vermeintlich durch polit-ideologische Aufmerksamkeit, Machtnähe, soziale Relevanz ihrer Texte Verwöhnten entlud sich medienöffentlich in einer neuen Debatte, dem sogenannten deutschen Literaturstreit. Manche ansonsten intellektuell Saturierten der alten,

verfassungspatriotisch und wohlstandsdemokratisch beruhigten Bundesrepublik fanden noch einmal zu unerwarteter Leidenschaft, einer Leidenschaft, wie sie in der Nietzsche-Debatte zuvor einzig Wolfgang Harich hatte erkennen lassen. Galt es doch diesmal nicht einer Zügelung der postmodernistischen Spieltriebe seitens der liberalen Leitkultur (eines ›Projekts der Moderne‹), sondern der Zurechtweisung einer geradezu ›vormodern‹ oder ›verspätet‹ anmutenden Intellektuellenwichtigkeit und ihres ›realistischen‹ Vertrauens auf die Sach-Verwiesenheit von Sprache – insofern kann man den Literaturstreit als Wiedergänger stalinzeitlicher Realismusdebatten bezeichnen. Die Zurechtweisung erfolgte seitens einer ›ästhetischen Moderne‹, worin Poesie, Sprache, Geist zu verlernen hatten, daß sie wichtig sein könnten, daß sie Rückwirkungen gewärtigen müßten. Als Erzeugungsort von Reflexivität und Differenzsetzung bestimmt, kreist die ›ästhetische Moderne‹ in sich selbst. Durchaus harmlos also die seit 1989 wieder forcierte Argumentation mit ›der Moderne‹ nicht als Epoche, sondern als Struktur (›Modernität‹), für die nur eines maßgeblich sei: Nicht-Substantialität, Selbstbestimmung durch immerwährende Erzeugung ihres Gegenteils. Auch die Erschaffung ihrer eigenen Feinde gehört dahin – dieses Feindbildbedürfnis erschuf immer neue Moderne-Heteronominen, vergewisserte somit ex negativo die verheißene ›ästhetische Selbstreferenz‹. In ihr findet moderntypische Intellektualität zu dem tragischen gleichwie erhabenen Bewußtsein, eine ständig an abzuweisende Realitäten gebundene Reflexivität zu sein – im Gegensatz zu jenen, die solche Reflexivität an eine konkrete, in Pflicht und Haftung nehmende Macht verraten hätten. ›Gesinnungsästhetik‹⁵³ nannten die selbstberufenen Verteidiger der Modernität derlei Referenz-Bedürftigkeit und ihre untragisch-banalen ›Realismen‹. Gemeint war eigentlich: eine Ästhetik im Dienste einer Gesinnungsethik, also eine ästhetisch nicht autonome Ästhetik, mithin eine, um die Max Webersche Terminologie konsequent weiter zu übersetzen: *Verantwortungsästhetik*. Diese semantische Inversion blieb nicht die einzige bei der nun einsetzenden Zurechtweisung heteronom Gesinnter und ihres ›Realismus‹ und ›Moralismus‹. Eine ›moralistische‹ Literatur wurde moralisierend verurteilt, eine an ›Geschichtsphilosophie‹ ausgerichtete Ästhetik mit einer geschichtsphilosophischen Argumentation zurückgewiesen, und zwar mit der simpelsten und unwiderleglichsten: jener von Modern und Nicht-Modern, wobei die Sprachrohre der Moderne immer schon im Bewußtsein tönen durften, die wissende, weil über sich und ihr Überwundenes aufgeklärte Einheit ihrer selbst und ihres Gegenteils zu sein.⁵⁴ »Eine aufgeklärte Gesellschaft kennt keine Priester-Schriftsteller.«⁵⁵ Eine aufgeklärte Gesellschaft, ließe sich freilich hinzufügen, kennt und braucht auch keine Poeten, sondern allein Aufklärer, das heißt Publizisten und Professoren, die über die Autonomie des Ästhetischen wachen, genauer: sie braucht allein den professoralen Publizisten, der diese ex cathedra bzw. in Monatszeitschriften verkündet. Ironie und Skepsis wehren, als ästhetisch-autonomie-

sichernde *Methoden* gehandhabt, die Zumutungen außerästhetischer Referenz ab; aus der so gesicherten Weltfreiheit läßt sich dann wiederum mehr-als-ästhetische Weltläufigkeit und Weltmächtigkeit imaginieren. Der Deutsche, der so gern ein Europäer, der Polemiker, der so gern ein sich heroisch aushaltender Reichtum aller Gegensätze, eine leibhaftige Ironie, ein gelebtes Jenseits des Ernstes, also vor allem ein Nicht-Deutscher wäre – Idol und Misere nicht nur Nietzsches, der seinerseits jedoch die Flachheitsrisiken existentiell entkoppelter Ironie früh erkannt hatte.⁵⁶ Für einen hellsichtigen Ex-Nietzscheaner wie Emile M. Cioran bedeutete die instrumentalisierte Ironie, eine mit selbstgefälligem Schmunzeln vorgetragene ›Theorie der Ironie‹ mit beherrschbarer ›Referenz‹, geradezu die Signatur deutscher Humorlosigkeit!⁵⁷

14. Bei *Karl Heinz Bohrer* brach diese urdeutsche Paradoxie einer am eigenen Ernstanspruch leidenden und professoral *verkündeten* Freiheit zur Ambivalenz, Ironie, endlosen Negativität unübersehbar durch. Deshalb war hier aber auch für ein bewußt nicht-souverän, in der nur provisorischen Sicherheit des Ästhetisch-Stilistischen zusammenhängendes Denken wenig Sachdienliches zu erwarten. Denn Nietzsches Denken und Schreiben wurde nunmehr angerufen als eine *Autorität* autonomer Intellektualität und Kunstübung, worin der Selbsthaß des Modernen als einer Existenz aus und in bloßer Differenzierungs-Form (Dekadenz und zugleich deren Überwindung!) verleugnet sein mußte. Nietzsche wurde in die Ironie-Linie einer ins Ästhetische hin befreiten, aus dieser Freiheit heraus aber souverän Macht über andere Diskurstypen übenden Geistigkeit gestellt, nämlich in die gelehrte, beredte, sich souverän über die unironisch-treudumpfen Geister erhebende Ironie eines Friedrich Schlegel.⁵⁸ Diesem Glauben, Ironie ließe sich institutionalisieren und Skepsis auktorial vertreten, ist Bohrer bis heute treu geblieben.⁵⁹ Mit repräsentativer Geste und weltanschaulicher Richtlinienkompetenz hat er das Nicht-Weltanschauungskompatible, das ›Inkommensurable‹, ›Nicht-repräsentative‹, ›Radikale‹ zum Musterbild ästhetischer Kühnheit gegenüber ›gesinnungsästhetischer‹ Ängstlichkeit erhoben.⁶⁰ Das Bildungsgeheimnis dieser geschichtsphilosophisch abstinenten Imagination und Ironie, die sich selbst wieder geschichtsphilosophisch legitimiert, hatte Bohrer schon früh nach der 1968er Enttäuschung verraten: es ist die Fadesse einer rein wissenschaftlich-technisch-wachstumswirtschaftlich bestimmten Sozialontologie, wahrgenommen als ›Datenwelt‹. Ihre Sachzwänge entziehen der Phantasie jeden Raum, so daß sie sich jenseits der Welt und ihrer Sachen entfalten muß: »Wo nichts mehr möglich ist, läßt sich alles denken. Der Zwang der Daten entläßt geradezu die Omnipotenz der Metaphern, die sich schadlos halten wollen.«⁶¹

15. Nietzsche selbst wurde zum Philosophen, über den man alles denken konnte. Seit den 1980ern entstand eine ungeheure Sekundärproduktion, nicht *mit*

oder entlang Nietzsches Denken und Fragen, sondern *über* ihn als den Radikalen der Imagination. Man verwies Nietzsche in den Bezirk des Geistreichturns bzw. der Geschmacksrebellion und überwachte eifersüchtig seinen Verbleib darin – Nietzsche nurmehr als »Experimentalphilosoph«, »ästhetischer Existentialist«, »Denker auf der Bühne« (Titel aus jenen Jahren). Diese Lesarten machten Nietzsche schwach, in Anpassung vielleicht an eigenes Schwäche-Erleben: Intellektuelle, die nie in Haftbarkeiten standen, fanden in Nietzsche folgerichtig nur das Phänomen Text, das weitere Texte zeugen mußte, frei über alle Kontexte hinweg. Die »ästhetische« Entmannung Nietzsches war freilich eine Einseitigkeit, die nach ihrem Gegenteil verlangte, damit sie überhaupt als Prickel der haftungsbefreiten Rede genießbar sei. Das war die Koketterie mit dem Schrecklichen, Schrecklich-Schönen, Erhaben-Schrecklichen⁶² – Schreiberfahrungen des akademischen Nietzscheaners, der bei »Krieg« eben nur an die Akte einer Macht denken kann, an die es sich heranzuschreiben gilt (man denke an den Bohrer in der Falklandkrise, den *Mercur* während der Irak-Invasion!); nicht jenen im Moderne-Inneren tobenden Krieg (hauptsächlich: gegen die Langeweile der Sekurität und ihrer Sinngewißheit), der ständig auf ihre »Überwindung« drängt und ihr Identitätsbewußtsein erschüttert. Vordergründig ging es im »deutschen Literaturstreit« um eine von der Gewalt der geschichtlichen Erfahrung oder von der Autonomie der sprachlichen Arbeit her aufzubauende Literaturtheorie – und sogar Literatur. Auf gesinnungsschweren Moralismus und ästhetizistische Leichtfertigkeit lauteten die gegenseitig erhobenen Vorwürfe: ein Frontverlauf, der sich auch im Umgang mit Nietzsches Werk seit den 1960er Jahren erkennen ließ. Doch gilt es, die gemeinsame geschichtliche Bedingung für *jeglichen* Umgang mit den vermeintlich dunklen Denkern zu sehen: Moralistische und ästhetisierende Nietzsche-Deutung im westlichen Nachkriegsdeutschland standen im gleichen geschichtlichen Erfahrungsvakuum – aus einer bündnisstrategisch aufgeprägten und als Zivilitätsgesinnung propagierten Lebensform »Demokratie durch Freiheit und Wohlstand«. Der nach 1989 immer unverblümtere Nietzscheanismus Bohrers zeigte lediglich, daß es nicht nur ein Leiden an deutscher Schuld, sondern auch an der eigenen politischen Unschuld geben kann, die sich aus ihren Sicherheiten heraus ins Erhaben-Schreckliche sehnt.

16. Schwierigkeiten eines »westlichen« Nietzscheanismus: Wohlstand durch Wachstum, globale Markterschließung als Freiheitsmission – das bürgerlich-liberale Weltbild und Lebensmodell bekundet genau jene »verlogene Unschuld« hinsichtlich seiner Existenzbedingungen, die den Degout Nietzsches und aller radikalpolitischen Nietzscheanismen bildete. Diese drängten ja auf Explikation solcher »Referenz«, auf »radikales« Sich-ehrlich-Machen und erhabenes Schuldigwerden über alle kleinen Rücksichten der Lebenssicherung hinaus. Deren einzige Transzendenz ist der Fortschritt und sein Glaube. Die »sogenannte indu-

strielle Kultur« ist »in ihrer jetzigen Gestalt« »die gemeinste Daseinsform, die es bisher gegeben hat. Hier wirkt einfach das Gesetz der Not: man will leben und muß sich verkaufen« (*Die fröhliche Wissenschaft I*, § 40). »Und alle, alle meinen, das Bisher sei nichts oder wenig, die nahe Zukunft sei alles: und daher diese Hast, dies Geschrei, dieses Sich-Übertäuben und Sich-Übervorteilen! Jeder will der erste in dieser Zukunft sein – und doch ist Tod und Totenstille das einzig Sichere und das allen Gemeinsame dieser Zukunft!« (*Die fröhliche Wissenschaft IV*, § 278) Das »absolute Präsenz«⁶³ also industriekapitalistisch verschleudert für die zur Zukunft gesteigerte Gegenwart. Wem dieses Leben zu unästhetisch, banal, »provinziell«⁶⁴ ist, der kann nun entweder die Bedingungen der marktdemokratischen Weltprovinz ausdrücklich, also zynisch bejahen⁶⁵ – oder umgekehrt sich intellektuell ganz ins unbewegte Innere dieser Lebensform zurückziehen und auf gelegentliche Umschläge ins Heroisch-Erhabene hoffen. Letztlich setzte dies eine handfeste Geschichtsphilosophie bzw. -prophetie voraus. Hatte Bohrer den Mut, in derlei Bahnen zu denken? Nietzsche selbst hat keinen Zweifel gelassen, wie die Transformation aus dem Banalen ins Erhabene beschaffen sei: »Nenne man es nun »Zivilisation« oder »Vermenschlichung« oder »Fortschritt«, worin jetzt die Auszeichnung der Europäer gesucht wird; nenne man es einfach, ohne zu loben und zu tadeln, mit einer politischen Formel die demokratische Bewegung Europas: hinter all den moralischen und politischen Vordergründen, auf welche mit solchen Formeln hingewiesen wird, vollzieht sich ein ungeheurer *physiologischer* Prozeß, der immer mehr in Fluß gerät – der Prozeß einer Anähnlichung der Europäer«, »unter denen im Durchschnitt eine Ausgleichung und Vermittelmäßigung des Menschen sich herausbilden wird – ein nützliches, arbeitsames, vielfach brauchbares und anstelliges Herdentier Mensch«. Gerade er ist »im höchsten Grade dazu angetan, Ausnahme-Menschen der gefährlichsten und anziehendsten Qualität den Ursprung zu geben.« Während »also die Demokratisierung Europas auf die Erzeugung eines zur *Sklaverei* im feinsten Sinne vorbereiteten Typus hinausläuft; wird, im Einzel- und Ausnahmefall, der *starke* Mensch stärker und reicher geraten müssen, als er vielleicht jemals bisher geraten ist – dank der Vorurteilslosigkeit seiner Schulung, dank der ungeheuren Vielfältigkeit von Übung, Kunst und Maske. Ich wollte sagen: die Demokratisierung Europas ist zugleich eine unfreiwillige Veranstaltung zur Züchtung von *Tyrannen* – das Wort in jedem Sinne verstanden, auch im geistigsten.« (*Jenseits von Gut und Böse VIII*, § 242) Aus der demokratischen »Nivellierung«, einem auch physiognomisch nachweisbaren Prozeß,⁶⁶ entsteht das Material politischen Künstlertums, aus der liberalen Demokratie die Tyrannei;⁶⁷ die starken und bösen Menschen sind hier stets in Gefahr, daß das Material ihrer Formungen sie irritiere, die Schwachen »die Starken zerbrechen, die großen Hoffnungen ankränkeln« (*Jenseits von Gut und Böse III*, § 62), daß sie also selbst ins Demokratisch-Sklavenmoralische hinein »mißraten oder entarten

könnten« (*Jenseits von Gut und Böse* V, § 203). Es sind dies Gedankengänge in der Nähe ›Großer Politik‹, vorerst gesehen auf ihre Ausgangsbedingungen hin, »mit dem spöttischen und unbeteiligten Auge eines epikurischen Gottes« (*Jenseits von Gut und Böse* III, § 62). Kann ein dezidiert ›westlich-zivilisierter‹ Intellektueller (Bohrer über Bohrer) die einschlägige ›Verwegenheit‹ und ›Redlichkeit‹, wie Nietzsche hierzu gern sagt, aufbringen?

17. Gerade das Beispiel Bohrers vermag zu zeigen, wie das geschichtsphilosophisch Herausfordernde von Nietzsches Werk – das ja gleichermaßen diagnostisch, prognostisch, proklamatorisch lesbar ist – in einem machtkonformen Nietzscheanismus verkümmern kann. Im ›deutschen Literaturstreit‹, der so wenig ein Literaturstreit war wie die vorangegangene Nietzschedebatte in der DDR eine Gelehrtenstreit, erinnerte Bohrers antirealistisches Eiferertum in seiner Heftigkeit an dasjenige Harichs. Für beide war Nietzsches aus purer Sprachsouveränität halluzinierte Machtnähe und -verwandtschaft zum Entscheidungsfall geworden. Der Befehdung oder Autorisierung Nietzsches entsprachen entgegengesetzte Erfahrungen in der Haftbarkeit hinsichtlich Textproduktion. Harich stand für einen Denkweg, der im Angesicht von Repression und echter politischer Machtambition begangen worden war, Bohrers bellizistische Leichtfertigkeiten ab 1982⁶⁸ entsprangen dem Bewußtsein des westdeutschen Nachkriegsintellektuellen, von allen deutschen Sonderwegen in eine Normalität der Machtlosigkeit abgedrängt zu sein, von woher zu den Realien – dem Ernst, der Macht – es sich erst hinzuschreiben gelte. Daher das Verlangen nach Härte, Schwere, Ernstfall-Bereitschaft.⁶⁹ Der geschlossene Geschichtsraum, hinsichtlich seiner Grenzen ganz unterschiedlich interpretierbar, konnte so einen vergleichbaren polit-ästhetischen Stil erzeugen. Die referenzlose ›Autonomie des Ästhetischen‹ taugte tatsächlich als Formel für eine Gefühls- und Widerstandsleere, eine Anästhesie, die auf erhabene Erschütterungen hoffen muß; Bohrer wie auch andere »Herren des Mutes zu beispielloser Konsequenz« sind durch Schicksal wie Selbstwahl dazu verurteilt, »sich aus dem Normalnull ihrer Existenz ekstatisch emporzureißen« (Bazon Brock)⁷⁰. Im Osten Repression, im Westen Langeweile: Bohrer hatte sein Leiden an der Langeweile der westdeutschen Nachkriegsmoderne seit den 1980ern (»Mainzelmännchenrepublik«) so lautstark artikuliert wie kaum einer – ein Leiden an ihrer ›Banalität‹, ihrer ›Harmlosigkeit‹, ihrer pazifistischen Provinzialität. Geheimnis- und gefahrlos sei das Leben im kleinen Glück dieser Wohlstandsdemokratie; für sein »Physiognomisches Panorama« nach Nietzscheschen Motiven ging Bohrer bis auf Belege aus der Mon-Chéri-Werbung zurück (»unterschwellig das Inaussichtstellen auskostbarer Gefährlosigkeit«).⁷¹ Als Literaturprofessor in Bielefeld – laut einer kultursoziologischen Erhebung der 1990er Jahre die Hauptstadt des Banalen – hat Bohrer diese Provinzialität gerade nicht als Effekt der kulturellen Amerika-Frömmigkeit, der

Verpflichtung auf einen ›pursuit of happiness‹ als zivilisatorischer Reifeprüfung nach der NS-Entgleisung, sondern in einer politischen Eigenbrötelei Deutschlands gefunden. Namentlich die politisch-strategische Amerika-Ferne verantwortete das Fehlen von Weltläufigkeit. Sie sei durch Beteiligung an den Kriegen echter Weltmacht zu erreichen: Erst durch Nachahmung angloamerikanischen Geopolitikstils werde Deutschland politisches Original.⁷² In seiner publizistischen Begleitung angloamerikanischer Interventionen seit dem Falklandkonflikt votierte Bohrer ganz nietzscheanisch für den guten Krieg, der jede Sache heilige; wo die kriegerischen Reflexe die primären seien, da herrsche psychophysische Gesundheit, Instinktsicherheit. Das alles ist aus dem Leidenshorizont einer vermeintlich allzu friedfertig, beinahe lebensuntüchtig gewordenen Mittelklasse heraus geschrieben: eine Schreibkondition der Erfahrungs-, ja der Schicksallosigkeit, die Bohrer seinerseits an Nietzsches späten Macht- und Vernichtungsphantasien hellseherisch beurteilte.⁷³

18. Kann eine nicht-erhabene Lebensweise in die Bezirke des Heroisch-Erhabenen vorstoßen, wenn sie zu ihrer Sicherung »töten und sterben läßt« ohne »Schmerz- und Schuldbewußtsein«?⁷⁴ Bohrer war – ungeachtet der durch ihn häufig bemühten Erfahrung Ernst Jüngers schon im Ersten Weltkrieg – offensichtlich über die Heroismus-Unverträglichkeit des technisierten Tötens nicht im Bilde (und darin eigentlich ein Zeitgenosse Nietzsches bzw. des späten 19. Jahrhunderts). Sein ›prinzipienstarker‹ Bellizismus als Mittel gegen die politisch-kulturelle Provinzialität führte zu mannigfachen, oft grotesken geschmacklichen Fehlgriffen. Dennoch läßt dergleichen Heroismus- bzw. Ernstfall-Bedürfnis einer wohlstandsdemokratisch befriedeten Welt durchaus eine echte Not erkennen: die von Nietzsche erlebte und beschriebene wirtschaftlich-militärische Kräfteentfaltung, die Anhäufung von (überwiegend destruktiven) ›Potentialen‹, die sich nicht mehr auf eine lebensweltliche Nutzenökonomie herunterrechnen lassen und des höheren, in der Regel: metaphysischen Sinns harren. Der eudämonistisch unterfütterte Nietzscheanismus der Transatlantiker steht in genau dieser Not. Glücksstreben als Daseinszweck – »die *décadence* verrät sich in dieser Präokkupation des Glücks« (*Nachlaß der 1880er Jahre*) – mag ästhetisch erbärmlich wirken, doch der militärisch-strategische Aufwand für die Sicherung dieses Zwecks garantiert Erhabenheitsgefühle. Sie sind um so stärker, als sie sich politisch als unverantwortbar, als zwecklos, also rein ›ästhetisch‹ gerieren dürfen – als *Stil*.⁷⁵ Nicht mehr Unfreiheit, sondern friedvoller Stillstand ist das Feindbild einer in ihre eigene Immanenz zurückgestoßenen Modernität geworden: dem Wachstum um des Wachstums willen entsprechen Kriege um des Kriegführens willen. Bei Bohrer ist Nietzsche tatsächlich zu jenem Feindbild geworden, als das Harich ihn wollte.

19. Die Brisanz der westeuropäischen Nietzscheinterpretationen in den Nachkriegsjahrzehnten – und, in ihrer systembedingten Verspätung, auch in der DDR – verdankte sich der vormaligen Beanspruchung Nietzsches durch die faschistischen Bewegungen. Die NS-, mehr noch die italo-faschistische Lesart hatte einen Ernst mit Nietzsches Idee machtpolitischen Künstlertums gemacht, von dem nachkriegsdeutsche Intellektuelle von links bis rechts nur träumen konnten. In den Jahrzehnten italo- und NS-faschistischer Herrschaft waren politischer und ästhetischer Gestaltungsanspruch auf eine Weise gleichgesetzt worden, die sich nachträglich nur in hermeneutischen Einseitigkeiten (und gegenseitigen politischen Schuldzuweisungen) nach Kalter-Krieg-Schemata auflösen ließ: der Faschismus als Wahrheit der bürgerlich-liberalen Halbblüge – der Sozialismus als blasser Bruder des Nationalsozialismus. Über besagten Ernst, den der Faschismus bestimmten Nietzsche-Texten angedeihen ließ, gehen Nietzsches Verehrer und Verwerter inzwischen schamhaft, schweigend oder auch in brüsker Zurückweisung hinweg. Was Nietzsche etwa zu Kastenordnung, Lebenswertabschätzung, Menschenzüchtung, Vernichtungsgebote sagte, läßt in seiner philosophischen Nähe gegenwärtig manche Feigheit vor dem Text sichtbar werden.⁷⁶ Die Weltbürgerkriegsparteien hatten Nietzsches Reduktionismen (zum Beispiel die biologischen, die geschichtsphilosophischen), sein Denken gemäß dem »X ist nichts anderes als Y« wörtlich genommen und dadurch eine Eindeutigkeit geschaffen, die weder Nietzsches Gesamt- noch auch nur ein einzelnes Werk hergab. Die Leit-Leser der liberalen Demokratie bestehen heute umgekehrt darauf, daß Nietzsche *grundsätzlich* metaphorisch, metaphilosofisch, metapolitisch zu lesen wäre, daß also zum Beispiel Nietzsches Biologismus auch nicht einmal mehr *eine* mögliche Lesart neben anderen sei, »Kriege« immer nur »Geisterkriege« bedeuten usw. Wörtlicher Sinn ist nunmehr ganz ausgeschlossen. In solcher Großzügigkeit verliert der Denker »großer Politik« abermals sein Herausforderndes. Seine Ambivalenzen sind in eindeutige Sachen zerlegt. Diese Eindeutigkeit der Text-Deutung kündigt von dem Vertrauen (oder der Anmaßung), die sie garantierenden Kontexte aufrechterhalten zu können. Anders gesagt: Dem heutigen Schwund des Gefühls für Zweideutigkeit entspricht das Selbstbewußtsein der liberalen Demokratie, nicht das von Nietzsche (und Marx!) diagnostizierte Zwischen- und Dekadenzphänomen, sondern die ewig lebende Einheit des Widerspruchs von Selbstbewußtsein und Ausstoßung alles ihr Heteronomen aus dem Dasein ins bloß Vorstellbare, ins ästhetisch-kognitiv Depotenzierte zu sein. Nietzsche ist intellektuell eingemeindet, das Beunruhigende seines Werkes in Forschung und Feuilleton tausendfach abgearbeitet. Die Brisanz der letzten Debatte über Nietzsche, die – der Vielsinnigkeit seines Denkens angemessen – unsouverän verlief, bestand im über allen Teilnehmern schwebenden Vorwurf einer Verharmlosung. In der Tat: Nietzsche wollte gefährlich sein, er kopierte und versandte Rezensionen aus Provinzblättern zu seinem Werk, die das bele-

gen sollten. Diesem Wunsch, als »Schicksal«, »Vernichter par excellence«, »Dynamit«, »kein Mensch« oder wenigstens »bei weitem der furchtbarste Mensch, den es bisher gegeben hat«, betrachtet zu werden, wurde der Staatsmarxismus mit seinem Druckverbot gerecht. Heute ist der Vorwurf des Barbarischen, Protofaschistischen, auch: Jugendverführerischen, auf ganz andere Weise gegenstandslos geworden, als es damals vielleicht philosophiehistorisch weitherzige Marxisten erhofft hatten: Nietzsche ist im Nietzsche-Betrieb verschwunden, ansonsten als Zitatfundus fürs Feuilleton jederzeit zur Hand.

20. Was sind die Gründe der gegenwärtigen Nietzsche-Trivialisierung? Die geschichtliche Beunruhigung, die in den Nietzsche-Debatten der 1980er Jahre einen Augenblick aufblitzte, war gewesen, daß die Alternative von Übermensch und letztem Menschen für *jede* moderne, industrielle, auf wissenschaftlich-technologisch erzeugbaren Sinn setzende Welt Gültigkeit haben könnte – daß sie also keineswegs ein Phänomen bloß »bürgerlichen Bewußtseins« darstelle. Nimmt man die bürgerlich-kapitalistische Welt als den 1989 wieder erreichten Naturzustand der Dinge, dann könnte man eine rasante Annäherung beider Typen verzeichnen: Die liberale Moderne, heiße sie industriell oder postindustriell, ist auf sich selbst, in alternativlose Sinn-Immanenz zurückgeworfen. Die Existenz gewordene Ironie des restlos befreiten Expansionsprinzips ist ein übermenschlicher Eifer im Dienste letztmenschlicher Wünsche. »Der Mensch strebt *nicht* nach dem Glück; nur der Engländer tut das.« (*Götzendämmerung*, »Sprüche und Pfeile«, Nr. 12) Kriege und Aufrufe zum Heroismus für die Sicherung des kleinen Glücks der industriellen Zivilisation: Kann man das Erhabene, das der demokratischen Weltprovinz versagt ist, durch ihre militärische Sicherung erlangen – kann man sich Weltläufigkeit herbeibomben lassen? Die erreichte Unanstößigkeit von Nietzsches *Texten*, ja, das Vertrauen auf ihre geistig-kulturelle Integriertheit könnte darin begründet sein, daß Über- und Letztmenschentum ununterscheidbar geworden sind – daß also eine modern-industrielle Zivilisation mit aggressivem Furor und »Höhere Menschen«-Indolenz die Lebenswerte des letzten Menschen, des Bewohners der westlichen Konsumdemokratien sichert.

Anmerkungen

1 Jedenfalls ihren öffentlich sichtbaren Abschluß! Das philosophische Nachspiel etwa in der *Deutschen Zeitschrift für Philosophie* 1988 ff. fügte den markierten Positionen keine neuen hinzu. Diesen Eindruck publizistischer Irrelevanz stützt auch die nachträgliche Interpretation von Hans Martin Gerlach: *Aufbruch zur Vernunft - Zerstörung einer Illusion? Zum Werdegang der Auseinandersetzung der Philosophie in der*

- DDR mit der Philosophie des 19. und 20. Jahrhunderts, in: *Innenansichten ostdeutscher Philosophen*, hg. von Norbert Kapferer, Darmstadt 1994, S. 106 ff.
- 2 Im unmittelbaren Vorlauf der Debatte etwa Stepan F. Oduév: *Auf den Spuren Zarathustras. Nietzsches Einfluß auf die bürgerliche deutsche Philosophie*, Berlin 1977.
- 3 Vgl. Eike Middell: *Totalität und Dekadenz. Zur Auseinandersetzung von Georg Lukács mit Friedrich Nietzsche*, in: *Weimarer Beiträge*, 4/1985, S. 561.
- 4 Vgl. Renate Reschke: *Kritische Aneignung und notwendige Auseinandersetzung. Zu einigen Tendenzen moderner bürgerlicher Nietzsche-Rezeption*, in: *Weimarer Beiträge*, 7/1983, S. 1187.
- 5 Mit Recht stellt Mittenzwei dies als Eigenart der Honecker- im Unterschied zur Ulbrichtära heraus – vgl. Werner Mittenzwei: *Die Intellektuellen. Literatur und Politik in Ostdeutschland von 1945 bis 2000*, Leipzig 2001, S. 281–283.
- 6 Auskunft von Heinz Pepperle, 13. September 2007. – Zum größeren Zusammenhang vgl. das Standardwerk von Norbert Kapferer: *Das Feindbild der marxistisch-leninistischen Philosophie in der DDR 1945–1988*, Darmstadt 1990, S. 267. Keinen Zweifel über Hagers Motive – politische Ruhigstellung von snobistischen DDR-Intellektuellen (Nietzsche statt Trotzki) – hatte Harich selbst; über seine Intervention noch 1989 ausführlich vgl. Wolfgang Harich: *Ahnenpafs. Versuch einer Autobiographie*, hg. von Thomas Grimm, Berlin 1999, S. 320.
- 7 Friedrich Nietzsche: *Werke*, hg. von Karl Schlechta, drei Bände, München 1956–1958.
- 8 Heinz Pepperle: *Revision des marxistischen Nietzsche-Bildes? Vom inneren Zusammenhang einer fragmentarischen Philosophie*, in: *Sinn und Form*, 38(1986)5. Laut Auskunft Pepperles vom 20. August und 13. September 2007 entstand der Titel auf Empfehlung des verantwortlichen Redakteurs.
- 9 Ebd., S. 835.
- 10 Vgl. ebd., S. 946 f.
- 11 Vgl. ebd., S. 969.
- 12 Strukturanalog hatte Antonio Gramsci die Verbindlichkeit, ja Verständlichkeit des historischen Materialismus als »Ausdruck der inneren Widersprüche, welche unsere Gesellschaft zerreißen« relativiert – er könne also »nicht den Boden der Widersprüche verlassen« (zitiert nach Montinari: *Nietzsche lesen*, S. 192). Pepperle bewegt sich nahe solchen Gedankengängen, geht aber auf Gramsci nicht ein.
- 13 Vgl. Abdruck von Harichs Brief an den Ministerratsvorsitzenden Willi Stoph in: *Der Tagesspiegel*, 15.10.1994.
- 14 Vgl. Wolfgang Harich: »Revision des marxistischen Nietzschebildes?«, in: *Sinn und Form*, 39(1987)5, S. 1048.
- 15 Ebd.
- 16 Mit Ausnahme Schottlaenders, der sich »für seine Person nicht wie Pepperle und Harich auf ein »marxistisches Nietzschebild« verpflichtet« sehen wollte (vgl. Rudolf Schottlaender: *Richtiges und Wichtiges*, in: *Sinn und Form*, 40[1988]1, S. 183).
- 17 Harich kommt Nietzsches Epochendiagnose bzw. -prognose nahe, daß mit dem modernen Menschen ein Schauspielergeschlecht heranwachse, das jeder Rolle gewachsen sein müsse und diese sich zuletzt selbst glaube (vgl. *Die fröhliche Wissenschaft*, § 356: »Inwiefern es in Europa immer »künstlerischer« zugehn wird«). So bestreitet er Nietzsche auch die Echtheit seines Wahnsinns (»Revision des marxistischen Nietzschebildes?«, S. 1034).
- 18 Als Anonymus in Nr. 19 von *Der Kurier. Die Berliner Abendzeitung*. Vgl. Manfred Riedel: *Nietzsche in Weimar. Ein deutsches Drama*, Leipzig 2000, S. 181, Anm. 371.

- 19 Vgl. Christoph Steding: *Das Reich und die Krankheit der europäischen Kultur*, Hamburg 1938.
- 20 Etwa des ›faschistischen Platonismus‹ von Giovanni Gentile oder im Antimodernismus Giulio Evolas, zu schweigen von Mussolini selbst – vgl. Bernhard H. F. Taureck: *Nietzsche und der Faschismus. Eine Studie über Nietzsches politische Philosophie und ihre Folgen*, Hamburg 1989, S. 66 ff., 97 ff.
- 21 Montinari führt pikanterweise den gemeinhin als Marx-Vereinfacher geschmähten Engels ins Feld, um an die Differenz des ›Historischen Materialismus‹ zu den marxistischen wie antimarxistischen Reduktionismen zu erinnern – vgl. Montinari: *Nietzsche lesen*, S. 194 f.
- 22 Vgl. Harich: ›Revision des marxistischen Nietzschebildes?‹, S. 1036.
- 23 Mehring suchte Nietzsche darüber hinaus – wie in dieser Härte erst wieder Harich – an seiner empfindlichsten Seite zu fassen, nämlich der Redlichkeitsprätention: ›Der geduldige und nie ermattende Fleiß des wirklichen Genies war dem nervösen Künstlertemperament Nietzsches versagt, und er sprach verächtlich von dem, was ihm gerade fehlte, um ein ›Könnender im großen Stile‹ zu sein.‹ Franz Mehring: *Über Nietzsche* (1898/99), in: Mehring: *Aufsätze zur Geschichte der Philosophie*, hg. von Dieter Bergner, Leipzig 1975, S. 207.
- 24 Mit Vorsicht zu genießen ist die Ausweitung dieses Befundes von 1900 ff. fürs gesamte 20. Jahrhundert bei Riedel: *Nietzsche in Weimar*, S. 65 (in einer Anmerkung genannt sind Adolf Levenstein: *Friedrich Nietzsche im Urteil der Arbeiterklasse*, 1914; Max Adler: *Arbeiterbriefe über Nietzsche*, 1921; *Klassenkampf gegen Völkerkampf*, 1919).
- 25 Er hätte auch darin durchaus ›Präfaschismus‹ wittern können. Benn beschreibt sein Spracherlebnis so: ›Dann kommt Nietzsche, und die Sprache beginnt, die nichts will (und kann) als phosphoreszieren, luziferieren, hinreißen, betäuben.‹ (Gottfried Benn: *Das gezeichnete Ich*, München 1975, S. 119).
- 26 Manfred Buhr: *Es geht um das Phänomen Nietzsche! Unsystematische Bemerkungen anfänglich unproduktiver Polemik und halbiertes Empörung*, in: *Sinn und Form*, 40(1988)1, S. 208.
- 27 Noch größer die Distanz des einzigen ausgewiesenen Philologen in der Debatte, Rudolf Schottlaender, für den Pepperle bloß gelehrt-historische, Harich ideologische Vereinfachungsbedürfnisse bediente (*Richtiges und Wichtiges*, S. 184).
- 28 ›I. . J und die Wohltat lasse ich mir gefallen, daß wir auf Bismarck, Friedrich den Einzigen, Luther und Nietzsche nun doch, wie längst herbeigesprochen, mit den Augen der geistigen Großmacht sehen.‹ Gerd Irrlitz: ›Ich brauche nicht viel Phantasie‹, in: *Sinn und Form*, 40(1988)1, S. 193.
- 29 Vgl. Reschke: *Kritische Aneignung und notwendige Auseinandersetzung*, S. 1208 f.: Die Neue Philosophie habe sich durch ›selbstgewählte Abstinenz vom historischen Denken‹, ›Rückfall in ontologische Schweigen‹, ›Verzicht auf konkrete Gesellschaftsbestimmungen und die Beunruhigung durch soziale Veränderungen der kritischen Würdigung sowohl der Marxschen und der Nietzscheschen Philosophie als auch einer realistischen Einschätzung der gesellschaftlichen Entwicklung‹ beraubt.
- 30 Harich: ›Revision des marxistischen Nietzschebildes?‹, S. 1030 f.
- 31 Sie war – nicht anders als der politideologische Auftritt Harichs in der späten DDR – von geheimdienstlicher Tätigkeit begleitet. Vgl. hierzu: *Wolfgang Harich und das MfS*, in: *Europäische Ideen*, hg. von Andreas W. Mytze, Heft 91 (1994): ›StasiSachen‹ 5, S. 1–5 (enthält Material zu Harichs Rolle innerhalb der Versuche besonders Carl Amerys, für Bahros politökologische Ideen ein Diskussionsforum zu schaffen).

- 32 Harich: »Revision des marxistischen Nietzschebildes?«, S. 1019.
- 33 Gebetsmühlenartig und in der Semantik fast tautologisch die ständige Wiederkehr der Rede vom »Phänomen Nietzsche«, das es zu sehen, zu beachten, nicht zu unterschätzen usw. gelte – vgl. Buhr: *Es geht um das Phänomen Nietzsche!*, S. 201, 207, 209. »Nietzsche und die Nietzscheaner müssen in eins gedacht werden. Es gibt so etwas wie eine Nietzsche-Atmosphäre, die seit jeher Unheil verkündete.« (S. 207).
- 34 Mit Ausnahme Pepperles selbst, in dessen Sicht Nietzsche sehr gut wußte, wovon er hinsichtlich des Sozialismus redete, wenngleich er sich durch seinen spätbürger-typischen »Subjektivismus« Dispens von begründbarer Rede gab – vgl. Pepperle: *Revision des marxistischen Nietzsche-Bildes?*, S. 960 ff., 969. Die darin liegende Lukács-Ferne und größere Nietzsche-Text-Nähe Pepperles hat der Doyen der bundesdeutschen Nietzscheforschung, Müller-Lauter, sogleich registriert. Vgl. Wolfgang Müller-Lauter: *Ständige Herausforderung. Über Mazzino Montinaris Verhältnis zu Nietzsche*, in: *Nietzsche-Studien*, 18 (1989), S. 65, Anm. 57.
- 35 Vgl. diese Charakterisierung von Lukács' Vorgehen bei Montinari: *Nietzsche lesen*, S. 200.
- 36 In seiner vorm geistesgeschichtlichen Hintergrund des 19. Jahrhunderts ausgespannten Nietzsche-Deutung spricht Löwith von der »bürgerlich-christlichen« Welt. Vgl. Karl Löwith: *Von Hegel zu Nietzsche*, Zürich-New York 1941 (II. Teil: »Studien zur Geschichte der bürgerlich-christlichen Welt«).
- 37 Vgl. Hans Günther: *Der sozialistische Übermensch. Maksim Gorkij und der sowjetische Heldenmythos*, Stuttgart-Weimar 1993; Gottfried Küenzlen: *Der neue Mensch. Zur säkularen Religionsgeschichte der Moderne*, München 1994.
- 38 Vgl. Taureck: *Nietzsche und der Faschismus*, S. 191 ff.
- 39 Selbst Harich muß auf einschlägige Stellen in *Die fröhliche Wissenschaft* eingehen (vgl. »Revision des marxistischen Nietzschebildes?«, S. 1026).
- 40 Pepperle betont diesen Punkt sehr stark, bis hin zu der beinahe Rankeschen Frage, was bzw. wie es Nietzsche eigentlich gemeint habe mit der Formel von Gottes Tod – vgl. Pepperle: *Revision des marxistischen Nietzsche-Bildes?*, S. 942–947.
- 41 Harich: »Revision des marxistischen Nietzschebildes?«, S. 1036.
- 42 Stephan Hermlin: *Von älteren Tönen*, in: *Sinn und Form*, 40(1988)1, S. 183.
- 43 »Ich war wie so ein durchgebranntes Pferd«, »wenn sie mich nicht festgenommen hätten, dann wäre ich heute nicht reif für die zehn Jahre, die der Herr Staatsanwalt beantragt hat, sondern für den Galgen.« (Zitiert nach Deutschlandradio, Manuskript »Anklage: Staatsverrat«, 9. März 2007). Der Prozeß gegen Harich fand im März 1957 statt, die Anklage lautete auf »Bildung einer staatsfeindlichen Gruppe«.
- 44 Machtanspruch ohne ideologisches Daseinsrecht – so hat er dies einige Jahre später interpretiert. Vgl. Wolfgang Harich: *Nietzsche und seine Brüder*, Schwedt 1994, S. 155 f.
- 45 Vgl. Curt Paul Janz: *Friedrich Nietzsche. Biographie in drei Bänden*, 2. Aufl., München 1993, Bd. III, S. 174.
- 46 Mehring: *Über Nietzsche*, S. 211.
- 47 Also im Grunde das, was Kierkegaard einen »schlaun Kerl« nannte!
- 48 Vgl. Harich: »Revision des marxistischen Nietzschebildes?«, S. 1038 f.
- 49 Die andere, aggressivere Seite des verbreiteten posthistorischen Hegelianismus war die politideologische Schlufstrichmentalität, wie sie durch Lukács' Werk mustergültig vorweggenommen ist: Das Ende, der Sozialismus, bringt und ist und weiß das Ganze. Wie dieses »Totalitäre« des Totalitätsdenkens Lukács' noch in die Debatte der 1980er strahlt, hat Müller-Lauter: *Ständige Herausforderung*, S. 60 ff. herausgearbeitet.

- 50 Die Wiederkehr einer Textdeutung nach dem historicistischen Klischee von ›Leben und Werk‹ trieb freilich eine andere Tendenz voran, nämlich Homogenisierung übers Biographische – man vergleiche etwa die von Beck, Reclam, Junius und anderen Verlagen vorgelegten Nietzsche-Einführungen der letzten Jahre!
- 51 Montinari: *Nietzsche lesen*, S. 3.
- 52 Kondylis hat den dabei entstandenen Intellektuellentypus in einer wahrhaft köstlichen Glosse charakterisiert: *Der nächste Verrat der Intellektuellen*, in: Panajotis Kondylis: *Das Politische im 20. Jahrhundert. Von den Utopien zur Globalisierung*, Heidelberg 2001, S. 39–43.
- 53 Als Spiritus rector dieser Argumentationslinie agierte bekanntlich der Bielefelder Literaturprofessor Karl Heinz Bohrer, der sie seinerseits an den Bewertungen des ›Großteils der bisherigen‹ bundesdeutschen und DDR-Literatur durch die Journalisten Frank Schirrmacher und Ulrich Greiner registrierte, die sich dann ihrerseits wiederum auf Bohrer bezogen – vgl. vor allem Ulrich Greiner: *Die deutsche Gesinnungsästhetik. Noch einmal: Christa Wolf und der deutsche Literaturstreit. Eine Zwischenbilanz*, in: *Die Zeit*, 2.11.1990. Eine Anthologie der wirkungsmächtigsten Wortmeldungen bietet Thomas Anz (Hg.): *Es geht nicht um Christa Wolf. Der Literaturstreit im vereinten Deutschland*, München 1991.
- 54 Vgl. Jürgen Große: *Negative Ontologie der Geschichte*, in: *Zeitschrift für philosophische Forschung*, 54(2000), S. 238–255.
- 55 Die Fortsetzung lautet: ›Christa Wolf hat, wie Günter Grass, auch von der angedeuteten quasireligiösen Mentalität west- und ostdeutscher Besucher von Dichterlesungen gelebt.‹ Karl Heinz Bohrer: *Kulturschutzgebiet DDR?*, in: *Merkur*, 500 (1990), S. 1015.
- 56 ›Die Gewöhnung an Ironie [..] verdirbt übrigens den Charakter, sie verleiht allmählich die Eigenschaft einer schadenfrohen Überlegenheit: man ist zuletzt einem bissigen Hunde gleich, der noch das Lachen gelernt hat, außer dem Beißen.‹ (*Menschliches, Allzumenschliches I*, § 372) Die dagegen ›zur Größe der Seele‹ notwendige, aus dem Kontrast von Willensenergie und Skepsis erzeugte Ironie des spätclassischen Griechentums hat Nietzsche in *Jenseits von Gut und Böse* charakterisiert (§ 212).
- 57 ›Nichts ist so unerträglich wie die nahtlose, rastlose Ironie, die [..] nicht unscheinbar und gelegentlich, sondern massiv und automatisch ist, im Gegensatz zu ihrer wesenhaften Feinfühligkeit. Jedenfalls ist das der Gebrauch, den die Deutschen von ihr machen, die, weil sie am meisten über sie nachgedacht haben, am wenigsten mit ihr umzugehen wissen.‹ (Émile M. Cioran: *Vom Nachteil, geboren zu sein*, Frankfurt/Main 1979, S. 70).
- 58 Vgl. die scharfsichtige Typisierung dieser von Friedrich Schlegel zu Thomas Mann führenden Linie durch Martin Walser: *Selbstbewusstsein und Ironie. Frankfurter Vorlesungen*, Frankfurt/Main 1981.
- 59 Vgl. Bohrer über die Notwendigkeit und Möglichkeit ›skeptischer Kanonbildung‹ in: *Skepsis und Aufklärung. Phantasie als Vernunftkritik* (2005), in: Karl Heinz Bohrer: *Großer Stil. Form und Formlosigkeit in der Moderne*, München 2007, S. 164.
- 60 Karl Heinz Bohrer: *Die Ästhetik am Ausgang ihrer Unmündigkeit*, in: *Merkur*, 500 (1990), S. 864.
- 61 Karl Heinz Bohrer: *Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus und Terror*, München 1970, S. 104.
- 62 Vgl. die Variation dieser Thematik in: Karl Heinz Bohrer: *Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*, Frankfurt/Main 1983; *Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moder-*

- ne, 2. Aufl., Frankfurt/Main 1991; *Imagination des Bösen. Zur Begründung einer ästhetischen Kategorie*, München 2004.
- 63 Vgl. Karl Heinz Bohrer: *Das absolute Präsens. Zur Semantik ästhetischer Zeit*, Frankfurt/Main 1994.
- 64 Vgl. Bohrers Aufsätze *Provinzialismus* im *Merkur*, 1991 ff.
- 65 Vgl. Norbert Bolz: *Das konsumistische Manifest*, München 2002, weiterhin *Über Konsumismus*, in: *Merkur-Sonderheft*, 563/564 (2003): *Kapitalismus oder Barbarei?*
- 66 Seine nietzscheanisch inspirierten »Provinzialismus«-Aufsätze gab Bohrer unter dem Subtitel *Ein physiognomisches Panorama* heraus (München 2000). Der Klappentext verspricht »in voller Absicht politisch unkorrekte Studien«.
- 67 Natürlich ist Nietzsche hierin ganz und gar Platoniker – vgl. *Politeia* VIII.
- 68 Vgl. Karl Heinz Bohrer: *Falkland und die Deutschen*, in: *FAZ*, 15.5.1982.
- 69 Als Ernstfalldenker gegen »winselnde Harmlosigkeit« und »verlogenen Pazifismus« (vgl. ebd.) der restlichen BRD-Intellektuellen beanspruchte Bohrer stets ein privilegiertes Wissen um die Beschaffenheit außerliterarischer Wirklichkeit, eben der Welt des Ernstes. Dem entspricht umgekehrt sein Vertrauen darauf, Ironie ließe sich – durch »ästhetische Theorie« – beherrschen, auktorialisieren, müsse also nicht mehr – wie im Falle Kierkegaards, Nietzsches und anderer existentieller Ironiker – ins Unbeherschbare entgleiten. Vgl. Karl Heinz Bohrer (Hg.): *Sprachen der Ironie. Sprachen des Ernstes*, Frankfurt/Main 2000.
- 70 Vgl. Bazon Brock: *Heiligung der Filzpantoffeln gegen den Heroismus permanenter Selbsttranszendierung*, in: Brock: *Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit. Schriften 1978-1986*, hg. in Zusammenarbeit mit dem Autor durch Nicola von Velsen, Köln 1986, S. 24–33.
- 71 Vgl. Karl Heinz Bohrer: *Provinzialismus (IV). Ohne Geheimnis*, in: *Merkur*, 507 (1991). Harmlosigkeit auch im deutschen Gegenwartsdrama, selbst wo es blutig scheint: Sogar Botho Strauß entspricht »nolens volens der harmlos-politischen Mentalität, die sich gegen ihn als Künstler artikuliert hat« – harmlos diesmal nicht durch »gesinnungsästhetische« Referenz, sondern durch Mangel an dieser: Er habe, »einem generellen und persönlichen Interesse am Mythos folgend, jedenfalls keine aktuelle Thematik erkennbar gemacht.« (*Das Homerische Phantasma Grausamkeit. Aus Anlaß von Botho Strauß' »Ithaka«*, in: *Merkur*, 573 [1996], S. 1113).
- 72 »Wenn sich die Friedensutopie nunmehr also als die Ideologie der alten Wirtschaftsgesellschaft herauskristallisiert hat, würde ein Staat, der Politik machen will, sich von ihr verabschieden müssen. Konkret auf unser Thema bezogen: Er würde Bodentruppen, wo es notwendig erscheint, einsetzen müssen, und die Empfehlung hierfür sollte nicht mehr länger von amerikanischen Politikern, sondern von deutschen selbst kommen.« Karl Heinz Bohrer: *Die Umarmung*, in: *Merkur*, 603 (1999), S. 666.
- 73 Vgl. vor allem Karl Heinz Bohrer: *Nietzsche und der poetische Nihilismus*. Ähnlich auch in *Nietzsches Aufklärung als Theorie der Ironie*, wo von Nietzsche als dem »sozialen Typus« einer »esoterischen Selbstabschließung gegenüber gesellschaftlich-ideologischen Prozessen« die Rede ist (*Großer Stil*, S. 246).
- 74 Vgl. Karl Heinz Bohrer: *Provinzialismus (II). Ein Psychogramm*, in: *Merkur*, 504 (1991), S. 254–262.
- 75 Vgl. Bohrer: *Großer Stil*.
- 76 Um ein prominentes Beispiel zu nennen: Manfred Riedel, »einer der profiliertesten Denker der Gegenwart« (Verlagswerbung), schreibt in *Nietzsche in Weimar. Ein deutsches Drama* (Leipzig 2000): »Die Vernichtungsphantasien aus dem letzten Jahr vor

Nietzsches geistiger Umnachtung sind schrecklich, Symptome der Krankheit und abgründiger Verlassenheit vom Geist der Liebe und Sehnsucht nach Güte zugleich.« (S. 267) Hier stimmt beides nicht: Herrschafts- und Vernichtungsphantasien finden sich schon vor den Publikationen des Wahnsinnsjahres. Und in *Ecce homo*, laut Montinari die beste Nietzsche-Biographie, die je geschrieben wurde, heißt es: »man mag mein Leben hin- und herwenden, man wird darin nur selten, im Grunde nur einmal Spuren davon entdecken, daß jemand bösen Willen gegen mich gehabt hätte« (Nietzsche: *Werke* II, S. 1074). Die Psychiatisierung Nietzsches, sobald sein Philosophieren peinlich wird, ist eine der Enttäuschungen in Riedels – gewiß blendend geschriebener – Apologie.

Gerhard Richter

Zu spät? Nachheit und Kritik

In einem der autobiographisch-philosophischen Denkbilder, die Walter Benjamin in seiner *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* zu einer literarischen Konstellation verdichtet hat und das *Zu spät gekommen* überschrieben ist, bemächtigt sich die subjektive Erzählstimme überraschend einer Erinnerung, welche die grundsätzliche Erfahrung des Spätkommens und des Danachs in Szene setzt: »Die Uhr im Schulhof sah beschädigt aus durch meine Schuld. Sie stand auf »zu spät«. Und auf den Flur drang aus den Klassentüren, die ich streifte, Murmeln von geheimer Beratung. I . . .] Oder alles schwieg, als erwarte man einen. Unhörbar rührte ich die Klinke an. Die Sonne tränkte den Flecken, wo ich stand I . . .] Niemand schien mich zu kennen, auch nur zu sehen. Wie der Teufel den Schatten des Peter Schlemihl, hatte der Lehrer mir meinen Namen zu Anfang der Unterrichtsstunde einbehalten. Ich sollte nicht mehr an die Reihe kommen. Leise schaffte ich mit bis Glockenschlag. Aber es war kein Segen dabei.«¹ Fragen der Zeiterfahrung und ihrer Beziehung zur Zeitmessung, Diskurse der Schuld und des Anderen, die Thematiken des Namens, des Subjekts und der stets aufgeschobenen Erlösung gerinnen hier zu einer Szene des Verpaßthabens. Benjamin allegorisiert aus der Perspektive des Kindes an der Schwelle zum 20. Jahrhundert eine Grundstimmung des Diskurses der Moderne, in dem das unbehagliche Gefühl des immer bereits Zuspätgekommenseins in die Erfahrung eines gewissen »Nachs« mündet, in welchem das Bewußtsein nun zu leben hat. Ob es sich dabei um das Dasein inmitten des Schauplatzes von Ruinen und Spuren des Längst-Überlebten handelt, um die Erfahrung der Neuzeit als Prozeß zunehmender Säkularisierung oder um die Unmittelbarkeit eines nicht mehr ganz Dazugehörens zu dieser oder jener systematischen Weltordnung – das Nach des Zuspätgekommenseins bedingt jenes, was sich in der Moderne möglicherweise überhaupt noch denken und erfahren läßt. Daß in der Innerwerdung dieses »Nachs« kein Segen liege, wie Benjamins poetisches Bild apodiktisch behauptet, wirft eine Vielzahl von Fragen auf, die dem Herzen der Moderne eingeschrieben sind.

»Wir müssen uns daran gewöhnen«, heißt es an einer Stelle im Nachlaß Hans Blumenbergs, »daß der Begriff nicht das Selbstverständliche ist. Zu sagen, dies ist ein Elefant, setzt die Frage: was ist dies? voraus. Die Frage wurzelt darin, daß

es nicht selbstverständlich ist, gesehen zu haben, was das ist und was es bedeutet, was da jeweils begegnet, vermutet oder erwartet wird. Es ist nicht geregelt, was wahrgenommen werden kann und was es für das Verhalten bedeutet. Die Situation der Frage und damit der den Begriff implizierenden Antwort ist eine solche der Unbestimmtheit.² Das »Nach« soll sich im folgenden als eine derartige Situation der Unbestimmtheit erweisen. Auf den ersten Blick jedoch scheint bereits die Frage nach dem Nach von der angenommenen Selbstverständlichkeit und der Alltäglichkeit dieses Zeitwortes ausgeschlossen zu sein. Etwas folgt schließlich etwas anderem in einer zeitlichen Beziehung, die stets schon begrifflich geregelt und erkenntniskritisch vorausgesetzt scheint. Doch schon die von den Römern oft empfundene Minderwertigkeit der römischen gegenüber der ihr vorausgegangenen griechischen Kultur, die umwälzende Naturphilosophie Schellings, die sich als ein grundsätzliches Nach im Hinblick auf Fichtes Bewußtseinsphilosophie verstand – auch wenn es viele Zeitgenossen gab, die Schellings »Bravourstücke mit dem Eidechsenblick ungerührter Mittelmäßigkeit anstarrten« (Sloterdijk)³ –, der lange Schatten Goethes, aus dem »nach« Goethe Schriftsteller wie Keller, Stifter, Raabe oder Platen mühsam sich zu befreien suchten, weil dieser Schatten die nachgeborenen deutschsprachigen Dichter zu einer Art Epigonatum zu verdammen schien, die Lyrik Hölderlins, die sich aus dem Nach der in der Moderne entschwundenen Götter Griechenlands herschreibt, die politische Philosophie, die sich im Zuge der Französischen Revolution herauskristallisierte, oder die sogenannte Medienästhetik, die sich heute in ihren einschlägigen Theorien als Daseinsform *nach* dem rein Menschlichen, das der Humanismus propagierte, und nach der Inthronisierung des weltumspannenden Rechners versteht – diese so unterschiedlichen Formen des erlebten Nachs sind, neben vielen anderen Beispielen, dadurch miteinander verbunden, daß sie weit über das Denken des bloß Sequentiell-Zeitlichen hinausweisen. Es wäre demnach möglich, ja dringlich, das Nach in einem neuen Lichte zu erkennen, in welchem seine geradezu gespentische Unbestimmtheit niemals ganz durch seine Selbstverständlichkeit wegerklärt werden kann und in welchem seine oftmals unerkannten Weisen, das Denken und Verhalten subtil zu steuern, schärfer umrissen werden.

Beim Nachdenken über die Logik des Nachs im modernen Diskurs drängen sich also eine Reihe offener Fragen auf, die uns gegebenenfalls in die Lage versetzen, das Nachdenken über das Nach als eine Art von Nach-Denken aufzufassen. Um zu diesem Bindestrich zu gelangen, könnte zunächst gefragt werden, was es wohl bedeuten möge, wenn es heißt, daß etwas einem anderen »folge«. Was hieße es demnach, einem Nach nachzudenken? Markiert das Folgende einen klaren Bruch mit dem Vorausgegangenen, oder schreibt es vielmehr das ihm Vorausgehende in gewisser Weise fort, weil es unausweichlich den Begriffen und Bedingungen dessen verhaftet bleibt, von dem es geglaubt hatte, Ab-

schied genommen zu haben? Ja, ist nicht gerade die Abkehr und das auf sie Folgende eine Art und Weise, nachträglich eben jenes zu stärken und gar zu konstruieren, dessen Verabschiedung die Bewegung des Folgens ja erst ins Leben gerufen hatte? Indem etwa die amerikanischen Kolonien ihre Unabhängigkeit vom englischen Mutterland erklärten, machten sie eine gewisse Nachheit der Unabhängigkeit geltend, welche darauf ausgerichtet war, einen Bruch mit der kolonialen Autorität zu inszenieren, gleichzeitig jedoch unwillkürlich auch gerade diese Autorität bestärkte, der durch die Unabhängigkeitserklärung nunmehr eine nachhaltige Anerkennung und Bestätigung widerfuhr.⁴ Man wendet sich von jemandem oder etwas ab – und erklärt und erläutert die getroffene Entscheidung gegenüber dem anderen – nur insofern man diesen oder dieses andere ebenfalls auch als jemanden oder etwas anerkennt, dessen Autorität und Befehlshoheit es verlangen, daß eine Kritik oder gar eine Unabhängigkeitserklärung überhaupt erst vorgetragen werden. Als wahrhaft unabhängiges bestünde für kein sprechendes Subjekt die Notwendigkeit, Erklärungen abzugeben oder die eigene Unabhängigkeit einem anderen gegenüber zu rechtfertigen, wenn nicht gerade der Akt des Erklärens (verstanden im doppelten Sinne der Deklaration und der Erläuterung) mit dem Anspruch verbunden wäre, das Recht zur Äußerung derartiger Erklärungen zu usurpieren. Aus dieser Perspektive gesehen, ist die Abkehr von etwas, das die Bewegung des Folgens nach sich zieht, nicht nur selbstidentisch, sondern auch das Gegenteil ihrer selbst, also sowohl eine Negierung dessen, von dem die Abkehr stattfand, als auch eine gleichzeitige Bestätigung, selbst eine Bestätigung durch Negation, desselben. Die Frage nach dem Folgen und dem Nach gehört selbst einer Art Nachheit an, einer zentralen, wenn auch bislang nur am Rande artikulierten Denkfigur im Diskurs des spekulativen Denkens und der Ästhetik der Moderne, der hier eine Weile nachgedacht werden soll.

Mit der auf den ersten Blick merkwürdig anmutenden begrifflichen Neuprägung »Nachheit« soll ein Zustand bezeichnet werden, in dem ein rhetorisches, intellektuell-anschauliches oder erfahrungsgebundenes Verständnis eines Danachkommens, Späterkommens oder Darauffolgens ein Bewußtsein auf vielfach vermittelte Weise bestimmt. Diese Neuschöpfung erscheint notwendig, weil bereits bestehende Begriffe wie etwa der psychoanalytische der Nachträglichkeit, dessen Erklärungskraft durchaus auch für das Denken der Nachheit von Bedeutung ist, die volle Bandbreite des Phänomens in seinen unterschiedlichsten Gestaltungen nicht treffen. Darüber hinaus stellt der Begriff der Nachheit den Versuch vor, den theoretischen Konsequenzen eines gerade in der deutschen Sprache zentralen semantischen Elements auf unkonventionelle Weise Rechnung zu tragen. In welchem Ausmaße und mit welchen zwischensprachlichen Verschiebungen diese Zentralität des Nachs von anderen Sprachen geteilt wird, ist indes zweitrangig, denn möglicherweise macht hier ja gerade das Deutsche

eine unterirdische Verknüpfung von Denkfiguren und -möglichkeiten sichtbar, die in anderen Sprachen – ob nun im »post-«, »after« oder »après« – in dieser Form nicht (mehr) erhalten sind oder von ihnen gar verschleiert werden.

Im Deutschen ist nämlich das Nach in so diversen semiotischen Feldern und Zusammensetzungen wie dem Nachahmen und dem Nachfahren anzutreffen, ebenso in Wörtern wie nachdem, nachgerade, nachhaltig, nachträglich, nacheinander, Nachname, Nachfrage, Nachkomme, Nachäffen, Nachricht, Nachruf, Nachtsch, Nachdruck, Nachtrag, Nachwort, Nachrede etc. Dabei inszeniert die Wortgeschichte des als Adverb und Präposition verwendeten Wortes »nach« bereits eine gewisse Bedeutungsstruktur, die in unserem Zusammenhang von Interesse ist. Zur Bezeichnung einer Richtung und eines räumlichen oder zeitlichen Nacheinanders benutzt, ist das »nach« nämlich auf das althochdeutsche *nah* zurückzuführen, welches adverbial verstanden »nahe, beinahe, danach«, präpositional verstanden »nahe, bei, hinter, gemäß« bedeutet.⁵ Ebenso ist es mit dem altenglischen *neah* verbunden, woraus sich heute das englische Wort *near* herschreibt. Bemerkenswert an dieser Etymologie ist, daß »nach« zunächst »nahe bei, in der Nähe von«, dann »auf etwas hin« und schließlich »hinter etwas her« bzw. »zufolge, gemäß« bedeutete. Seinen Ausgang fand das »nach« somit im Räumlichen, das in der gleichen Herkunft von »nach« und »nahe« verwurzelt ist und heute noch in Bildungen wie die Nachbarn als die Nahe- und Nächstwohnenden auftritt; aus dieser Räumlichkeit heraus fand die Übertragung auf das Zeitliche erst später statt. Das von der zeitlichen Präposition »nach« gemeinte »nach« nimmt demnach selbst die Stellung des »nachs« ein, welches es lediglich anzuzeigen schien, und verkörpert so eine verdoppelte Nachheit. Sind »nah« und »nach« in derselben Wortgeschichte verankert, so ist in dieser wortgeschichtlichen auch eine geistige Verwandtschaft zu hören, denn das zeitliche »nach« des Überholten und Überholenden, des Sichabgesetzthabens und des In-der-Nachfolge-Lebens ist immer auch eine oft ungedachte Form eines Weiterhin-in-der-Nähe-von-Lebens, das sich keineswegs vollständig von dem ihm Vorausgegangenen emanzipiert hat, sondern, im Gegenteil, von diesem auch weiterhin mehr oder weniger unterirdisch bestimmt wird.

Dieser unterirdische Bestimmungscharakter des Nachs kann ebenfalls kaum ohne eine gleichzeitige Besinnung auf die Vorstellung und die Figur des Endes gedacht werden. Denn aus der Sicht der Nachheit ist das Ende nicht mit sich identisch, ist nicht lediglich ein eingrenzbares Telos, sondern wirft seine eigenen Fragestellungen auf, die der Festigung einer abschließenden Antwort widerstreben. Zu Recht hat sich zum Beispiel die Forschungsgruppe Poetik und Hermeneutik gegen Ende des jüngst vergangenen Jahrhunderts darüber Gedanken gemacht, was es wohl bedeuten möge, das Ende als Denkfigur seiner angeblichen Selbstverständlichkeit zu entreißen. »Denn keinesfalls ist ja das Ende«, so argumentieren die Literaturwissenschaftler Karlheinz Stierle und Rainer Warning,

»eine voraussetzungslose Kategorie, die nur dazu dienlich wäre, das Faktische schlicht festzustellen.«⁶ Sie fragen: »Bedarf nicht das faktische Ende als dieses immer einer impliziten narrativen Struktur, die das Ende aus einem Anfang hervorgehen läßt? Und bedürfte die Differenz von Anfang und Ende nicht immer erst der hermeneutischen Deutung? Ist aber andererseits nicht das Ende deshalb eine problematische Kategorie, weil nichts, was endet, darin aufgehen kann, Ende zu sein?«⁷ Die vielfachen Formen des Endes wären deshalb immer auch als höchst konstruierte Kategorien zu verstehen, die verschiedene Enderfahrungen des Bewußtseins und des ästhetisch-philosophischen Diskurses zur Sprache bringen. Werden die Vorstellungen vom Ende erst einmal als historisch und intellektuell kontingente und damit in hohem Maße wandelbare gelesen, so ergibt sich aus dieser gegen den Strich bürtenden Lektüre auch immer die Frage nach der Nachheit, die der Figur des Endes als der hinausgezögerten Finalität stets anhaftet. So gibt Hegel in seiner *Differenzschrift* die Endlosigkeit des Endes zu bedenken, das damit immer auch als ein möglicher Anfang interpretiert werden kann: »Vielmehr müßte die Frage gemacht werden, ob dies Ende, so wenig es fähig ist, ein Ende zu sein, fähig ist, der Anfang von irgendetwas zu sein.«⁸ Die Frage des Endes, die Hegel in den Raum stellt, wäre auch als eine Frage an die Nachheit zu verstehen, welcher zufolge jenes, was sich nach dem Ereignis eines angenommenen Endes abspielt, stets ebenfalls den Anfang eines Nachs vorstellt, das sich im Denken des Endes jedenfalls nicht erschöpfen kann. Die Nachheit wäre auf diese Weise eine Denk- und Erfahrungsfigur, die das konventionelle Verständnis von Anfang und Ende neu zu bedenken gibt. Aus unterschiedlicher philosophischer und kulturtheoretischer Sicht haben etwa Martin Heidegger in *Über den Anfang* (1941) und der amerikanische Literaturtheoretiker Edward Said in *Beginnings* (1975) die komplexe Frage des Anfangs und des Anfangens als geistige Aufgabe zu denken begonnen, wobei sich die Frage eines unvorgreiflich angenommenen oder vorweggenommenen Endes ebenfalls mit Nachdruck stellt.⁹ Im Diskurs der literarischen Moderne haben europäische Schriftsteller wie Robert Musil in seinen Denkbildern *Nachlaß zu Lebzeiten* (1936) oder Maurice Blanchot in seiner 1983 nachträglich verfaßten Meditation *Après Coup* über seinen 1957 erschienenen Roman *Le ressassement éternel* über eine Form der Nachheit reflektiert, in der das Ende stets auch die verschobene, blaß schimmernde Möglichkeitsbedingung eines künftigen Anfangs vorstellt.¹⁰

Ist die Nachheit stets auch als das Nebenerzeugnis eines anders verstandenen Endes zu deuten, bringt sie trotzdem eine Art eigenständiger Auffassung des Nachs in Umlauf. In seiner kurzen Meditation über das Schaffen des US-amerikanischen Konzeptkünstlers Joseph Kosuth bemerkt Jean-François Lyotard: »Nach der Philosophie kommt die Philosophie. Aber sie ist durch das »nach« verändert worden.«¹¹ Aus Lyotards apodiktischer, scheinbar einfacher Überle-

gung ergeben sich bei genauerem Hinsehen in unserem Zusammenhang weitreichende Konsequenzen. Zu denken wäre hier nämlich eine Figur des Nachs, die gerade jenes bestehen läßt, mit dem sie bricht und dessen Nachfolge sie im Bruch selbst antritt, eine Figur also, die sich sowohl des Überkommens als auch des Nachlebens des Überkommenen als desjenigen, welches sich seiner eigenen Stellung als des Überkommenen nicht nur bewußt ist, sondern diese Verfassung des eigenen Überkommenseins gleichsam als konstitutiven Mangel, dadurch aber als mehr oder minder unterirdisches Fortbeben des Untoten sich zu eigen macht. Wäre es zulässig, aus dem Schatten dieser Denkfigur heraus gewisse Diskurse der Moderne zu beleuchten, so wäre unter anderem an Probleme wie jene der Erinnerung, der Übersetzung, des Traumes, des Traumas, der Postreligiosität, der Medialität (zumal der Photographie) zu denken, aber auch an Eigennamen der Geistesgeschichte der Moderne wie Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Sigmund Freud, Walter Benjamin, Martin Heidegger, Jean-François Lyotard, Emmanuel Levinas und Jacques Derrida. Diese Denker verbindet nämlich eine grundsätzliche wie vielfältige Auseinandersetzung mit der Trope der Nachheit. In der Hegelschen Ästhetik kann das angebliche Ende der Kunst nicht getrennt von der Frage der überdeterminierten Beziehungen zwischen Begriffen und deren ästhetischen Manifestationen gedacht werden. Freuds psychoanalytischem Modell zufolge setzt erst eine gewisse Nachträglichkeit die Begegnung eines Subjekts mit den spezifischen Wiederholungen der Tatsache in Beziehung, daß es grundsätzlich nicht bei sich zu Hause ist und daß es ihm nicht vergönnt ist, diese oder jene Erfahrung, selbst das Trauma nicht, in eine feststehende Bedeutung zu übertragen, die von Zukünftigem nicht radikal relativiert werden könnte. Während für Benjamin wahre historische Einsicht verlangt, die Geschichte gegen den Strich ihrer angeblich natürlichen und nichtkontingenten narrativen Entfaltung zu bürsten, besteht Heidegger in seinen »ekstatischen« Interpretationen der Zeitlichkeit des Daseins auf dem Abschied von einem Modell der dreidimensionalen Zeit und statt dessen, als historisierende Antwort auf die angeblich unhistorische phänomenologische Methodens seines Lehrers Husserl, auf einer Verzeitlichung des Entfaltens der Geschichtlichkeit selbst. In den ethisch ausgerichteten Auseinandersetzungen von Levinas mit der Nachheit und der Bewegung des Folgens stoßen wir wiederholt auf den Begriff des *passé absolu*, der absoluten Vergangenheit, welche, in Abhebung vom cartesischen Modell, niemals anwesend und sich selbst präsent war. Diese Trope vom *passé absolu* wird dann von Lyotard und Derrida implizit aufgenommen. Im Sinne Lyotards stellt alles Denken, welches im Zusammenhang mit jenem Epistem auftaucht, was manchmal etwas vorschnell die Postmoderne genannt wird, eine Bewegung vor, die mit den Meisterdiskursen des Abendlandes bricht und sich bewußt in deren Nachheit entfaltet. Derrida hingegen hinterfragt die sogenannte Fiktion der Anteriorität oder Vorzeitlichkeit.

die Annahme also, daß in der Vergangenheit die Gegenwart sich durchaus gegenwärtig war, auf eine Art und Weise nämlich, welche die Flüchtigkeit und Hinfälligkeit des Selbst-Gegenwärtigen, welche die Erfahrung der Gegenwart als Präsenz stets in Frage zu stellen drohen, nur scheinbar umgehen kann. Bei diesen unterschiedlichen Vordenkern des Nachs gibt sich die Nachheit in ihren vielgestaltigen Formen als nachgerade gespenstisch unentscheidbare Provokation zu erkennen, welche jedoch gleichzeitig auf Kernfragen der Erfahrbarkeit und der Denkbarkeit abzielt.

An dieser Stelle könnte der Einwand erhoben werden, kein Phänomen könne sich je einer rein zeitlichen Nachheit entziehen, das heißt, es gebe nichts, was *kein* vor und nach zeitige. In diesem Sinne wäre mit einem Denken der Nachheit nicht viel gewonnen, seine Erklärungskräfte wären zu allgemein, als daß sie zu wahrhaft neuen Einsichten führen könnten. Diesem Einwurf wäre entgegenzusetzen, daß es sich bei dem Versuch, die Nachheit auf nachhaltige Weise zu denken, keineswegs um das Wiederauferstehenlassen einer rein formalen Zeitvorstellung des Nacheinanders oder eine auf die bloße Allgemeinheit des Denkens zeitlicher Abfolge bedachte Perspektive handelt. Vielmehr hat es einem Denken der Nachheit um die Problematik zu gehen, unter welchen Bedingungen und mit welchen rhetorisch-intellektuellen Voraussetzungen die Erfahrung der Nachheit einer meist unbewußten Ideologie des Überwundenhabens Ausdruck verleiht, die es zu hinterfragen gilt. Dieses Hinterfragen der Nachheit hätte in diesem Sinne mehr als Ideologiekritik zu sein. Zu leisten hätte es die Sichtbarmachung einer Haltung, die sich selbst als selbstverständlich verkennt und die so der blinden Überkommenswut und der Verklärung eines angeblichen Fortschrittes – sei dieser nun ideologischer, politischer, ästhetischer, wirtschaftlicher oder technisch-wissenschaftlicher Natur – anheim fällt. Nachzudenken wäre nämlich über die Vorstellung, daß das Wesen der Nachheit nicht rein zeitlicher Natur ist, auch wenn eine jegliche Nachheit jeweils im Sequentiell-Zeitlichen sich zu erkennen geben mag. Denn das Wesentliche des Nachs ist nicht zeitlich. Vielmehr tritt im Nachdenken über jegliche Nachheit eine gewisse Einstellung der Wachsamkeit hervor, die es sich zur Aufgabe macht, den wechselseitigen und stets sich verschiebenden *Bezug* von Denken, Erfahrung und Nachheit aufs neue zu klären.

Den mannigfaltigen Provokationen der Nachheit, wie sie im Denken der oben genannten Schriftsteller und Denker Niederschlag finden, kann hier nicht im einzelnen nachgegangen werden. Statt dessen möchte ich mich auf einen paradigmatischen Fall im Hinblick auf die Problematik der Nachheit konzentrieren, nämlich auf den Begriff der Kritik. Denn die Kritik, so könnte behauptet werden, ist der Paradefall der Nachheit schlechthin, insofern nämlich die Geste des Kritisierens wesentlich auf der Vorstellung des Sich-Absetzens, des

Etwas-hinter-sich-Lassens fußt. Kritik geht von der grundsätzlichen Möglichkeit eines Anderen oder eines Andersseins aus und argumentiert dabei aus einer Position heraus, die gegenüber dem Kritisierten in einer – sei es überlegenen, sei es zeitlich überholenden – Nachheit sich glaubt.

In seinem Vortrag vom Mai 1978 vor der Société française de philosophie, der unter dem Titel *Was ist Kritik?* postum veröffentlicht wurde, denkt Michel Foucault die Kritik »an den Grenzen der Philosophie, ganz bei ihr, ganz gegen sie, auf ihre Kosten, im Hinblick auf eine kommende Philosophie oder anstelle jeder möglichen Philosophie.«¹² Um den Begriff der Kritik historisch und systematisch zu begreifen, schlägt er vor, ihn als Bezeichnung für eine Art Haltung zu verstehen. Foucault argumentiert: »Mir scheint, daß es im modernen Abendland (etwa seit dem 15. oder 16. Jahrhundert) zwischen den erhabenen Unternehmungen Kants und den kleinen polemisch-professionellen Aktivitäten, die den Namen Kritik tragen, eine Gemeinsamkeit gibt: eine bestimmte Art zu denken, zu sagen, zu handeln auch, ein Verhältnis zu dem, was man weiß, zu dem, was man macht, ein Verhältnis zur Gesellschaft, zur Kultur, ein Verhältnis zu den anderen auch – etwas, was man die Haltung der Kritik nennen könnte.«¹³ Er betont, daß es zwar Kritiken, Polemiken und sonstige Versuche der Absetzung schon viel früher als im 15. und 16. Jahrhundert gegeben habe und daß sich darüberhinaus die so unterschiedlichen Impulse des Kritischen nur schwer auf einen gemeinsamen Nenner, geschweige denn einen alles umfassenden Begriff bringen ließen. Doch habe sich seit diesem Zeitpunkt im abendländischen Bewußtsein der Kritisierenden eine unwälzende Frage immer deutlicher formuliert: »Wie ist es möglich, daß man nicht derartig, im Namen dieser Prinzipien da, zu solchen Zwecken und mit solchen Verfahren regiert wird – daß man nicht so und nicht dafür und nicht von denen da regiert wird?«¹⁴ Diese kritische Haltung, der Foucault nachspürt, kann nicht nur auf verschiedene Arten genealogisch verfolgt werden, sondern sie fordert auch, daß ihre eigene Beziehungsstruktur mitgedacht wird. Im besonderen Zusammenhang eines Denkens der Nachheit, auf die der französische Denker freilich nicht eingeht, wäre es nämlich entscheidend, die Verhältnismäßigkeit, das Auf-etwas-anderes-ausgerichtet-Sein der Kritik, mitzudenken. In diesem Lichte erscheint die folgende Überlegung Foucaults, die er nur am Rande vorbringt, als die eigentlich zentrale: »Schließlich existiert die Kritik nur im Verhältnis zu etwas anderem als sie selbst: sie ist Instrument, Mittel zu einer Zukunft oder zu einer Wahrheit, die sie weder kennen noch sein wird, sie ist ein Blick auf einen Bereich, in dem sie als Polizei auftreten will, nicht aber ihr Gesetz durchsetzen kann.«¹⁵ Ist mit dieser Betrachtung die Kritik einmal als von einem Verhältnis zu etwas anderem bedingte ins Denken gerückt, wird deutlich, inwiefern sie nicht lediglich aus einer bestimmten Position eine andere in Frage stellt, sondern selbst als im Verhältnis der beiden Positionen sich entfaltend auftritt. Existiert sie immer im

Verhältnis zu etwas anderem, mit dem sie aber nicht deckungsgleich sein kann und dessen Vorherrschaft sie nicht einfach mittels einer Selbstinthronisierung abzulösen in der Lage ist, bleibt sie den Diskursen und Denkfiguren einer Beziehung eingeschrieben, die sie sowohl hervorruft als auch bedingt. Die Frage nach der Kritik verkörpert demgemäß auch immer die wesentliche Frage nach ihrem Verhältnis zu dem, worauf sie sich bezieht, auch und gerade, wenn die Kritik sich im Überholthaben des Kritisierten kaum noch auf ihr vielfach vermitteltes und überdauerndes Verhältnis zu diesem besinnen kann oder möchte.

Bei dem Versuch, dieses komplexe Phänomen des beziehungs- oder verhältnisbezogenen Wesens der Kritik als erhellendes Beispiel für die Logik der Nachheit heranzuziehen, kann es nicht darum gehen, den Begriff der Kritik von Kant über Fichtes Kritikbegriff der abstrakten Negation, Herders Idee der Metakritik, Schlegels frühromantische Kritikvorstellung, Hegels Entwicklungskonzept der Kritik bis hin zur Kritischen Theorie der Frankfurter Schule historisch zu verfolgen.¹⁶ Ebenso kann die Frage einer strengen begrifflichen Abgrenzung der Kritik von verwandten Phänomenen wie der von Nietzsche ausgehenden Genealogie oder der Dekonstruktion ausgeklammert bleiben.¹⁷ Statt dessen möchte ich mich hier auf eine Konstellation von drei Eigennamen beschränken, die im Diskurs der Moderne eine paradigmatische Rolle spielen und die es uns erlauben, uns auf einige Grundfragen der Beziehung von Nachheit und Kritik einzulassen: Kant, Heidegger und Adorno.

In einer zentralen Formulierung aus der *Kritik der reinen Vernunft*, einer Formulierung, die in vielerlei Hinsicht auch heute noch unseren diskursiven Umgang mit der Kritik bestimmt, heißt es programmatisch: »Unser Zeitalter ist das eigentliche Zeitalter der Kritik, der sich alles unterwerfen muß.«¹⁸ Dem Begriff der Kritik haftet im landläufigen Sinne etwas Negatives an. Kritik impliziert, daß etwas als fehlerhaft oder verbesserungswürdig betrachtet wird, ja, durch das Moment der Kritik erscheint der oder das Kritisierte im Lichte eines ungünstigen Urteils. Durch ihre Negativität – die durchaus, wie bei Descartes, als universal und radikal ausgerichtete die Funktion einer Etablierung eines Erkenntnismodells für das Seiende beabsichtigen kann – geht Kritik immer auch von einer impliziten Positivität aus, die – wird das kritische Moment nicht als rein formales Zersetzungsprinzip gedacht, sondern ebenso als auf Anderes ausgerichtet – zwangsläufig von einem Standard des Wesentlichen und des eigentlich Wahren ausgeht, an dem das zu Kritisierende gemessen und beurteilt wird. Kritik leitet sich bekanntlich vom griechischen Verb *krinein* ab, welches soviel bedeutet wie scheiden, unterscheiden, entscheiden oder wählen, auswählen. In der antiken medizinischen Fachsprache bezeichnete das abgeleitete *crisis* ebenfalls den gefährlichlichen Höhe- oder Wendepunkt einer Krankheit.¹⁹

Dieses Scheidende und gleichzeitig Bedrohliche der Kritik bedingt ihren erkenntnistheoretischen Anspruch, auch im Bereich des Ästhetischen. Nach Benjamins Überlegungen im Aufsatz *Goethes Wahlverwandtschaften* (1924/25) unterscheidet sich die Kritik von der ihr verwandten Form des Kommentars unter anderem dadurch, daß sie sich stets am Wahrheitsgehalt des Kunstwerkes orientiert: »Die Kritik sucht den Wahrheitsgehalt eines Kunstwerks, der Kommentar seinen Sachgehalt. Das Verhältnis der beiden bestimmt jenes Grundgesetz des Schrifttums, demzufolge der Wahrheitsgehalt eines Werkes, je bedeutender er ist, desto unscheinbarer und inniger an seinen Sachgehalt gebunden ist.«²⁰ Die Kritik, als Praxis des *krinein*, speist sich im Sinne Benjamins aus den wechselnden und unsteten Figuren des Auseinandertretens, welches Wahrheitsgehalt und Sachgehalt zeichnet. »Will man«, so Benjamin, »um eines Gleichnisses willen, das wachsende Werk als den flammenden Scheiterhaufen ansehen, so steht davor der Kommentar wie der Chemiker, der Kritiker gleich dem Alchimisten. Wo jenem Holz und Asche allein die Gegenstände seiner Aufgabe bleiben, bewahrt für diesen nur die Flamme selbst ein Rätsel: das des Lebendigen. So fragt der Kritiker nach der Wahrheit, deren lebendige Flamme fortbrennt über den schweren Scheitern des Gewesenen und der leichten Asche des Gelebten.«²¹ Diesem Bild zufolge schreibt sich Kritik gleichsam aus dem Entfachen und Wachhalten einer Flamme her, in deren gefährlichem Licht das zu Scheidende zwar erst sichtbar wird, gleichzeitig aber von der Flamme auch vernichtet und in Aschespuren verwandelt wird. Diese Spuren künden auch zukünftig von jenem, was von der Kritik geschieden wurde, selbst wenn das solchermaßen Geschiedene nur noch als Abwesenheit oder als in die unerreichbare Ferne gerückte, flüchtig-unnahbare Anwesenheit gedacht werden kann.

Entscheidend für unsere Überlegungen ist jedoch, daß die Kritik, anders als jede Form des Kommentars, im Moment des entscheidenden und unterscheidenden Scheidens immer auch auf ein Sichabsetzenwollen hinausläuft, ein Sichabsetzenwollen, welches von der Möglichkeit eines Bruches, einer klaren Differenzierung und Abwendung ausgeht. Kritik impliziert deswegen stets ein Nach, eine Art Nachleben, das in der Nachheit des kritischen Aktes in dem Maße zu sich selbst zu kommen beabsichtigt, in dem es sich nach dem Kritisierten entfaltet und so seine eigene Position zu definieren sucht. Grundsätzlich gibt sich eine emphatische Kritik also immer nach-haltig. Doch das Nach-haltige der Kritik öffnet sie gleichzeitig auch einem Moment der Unsicherheit und der aufgeschobenen Bedeutung, denn es bleibt zu fragen, inwiefern die Kritik nicht lediglich sich absetzt, sondern auch vom Kritisierten die Position des Sichabgesetzthabens weiterhin mitbestimmen läßt. Aus dieser Perspektive gesehen, nimmt die Kritik seitens des Kritisierten weiterhin Diktat auf. Der Ausdruck »nach der Kritik« verlangte dann, die ihn bestimmende Präposition im Sinne des Zeitlichen wie auch des Gemäßen hören zu lernen.

Bevor wir uns Kants grundsätzlicher Artikulation der Kritik widmen, möchte ich auf eine oft überlesene Stelle in der *Kritik der Urteilskraft* eingehen, um über die zeitlich vermittelte Beziehung zwischen zwei unterschiedlichen Denk- und Sprachformationen vorbereitend die Themen der Nachheit und der Kritik, die uns hier interessieren, ins Gespräch zu setzen.

Gegen Ende des Paragraphen 32, also im Zusammenhang seiner Ableitung reiner ästhetischer Urteile, entfaltet Kant die erste Eigentümlichkeit des Geschmacksurteils im Hinblick auf die Unterscheidung zwischen *Nachahmung* und *Nachfolge*. Kant schreibt: »Nachfolge, die sich auf einen Vorgang bezieht, nicht Nachahmung, ist der rechte Ausdruck für allen Einfluß, welchen Produkte eines exemplarischen Urhebers auf andere haben können.«²² Dies bedeute, so Kant, daß es der Kerngedanke der Nachfolge sei, »aus den selben Quellen [zu] schöpfen, woraus jener selbst schöpfte und seinem Vorgänger nur die Art, sich dabei zu benehmen, abzullernen.«²³ An der Stelle der wiederholenden Aneignung des Vorgängers im Zuge einer bloßen Nachahmung ist ein wahrhaft verwandelnder und herausfordernder Einfluß der Tradition nur durch eine Form der Nachfolge zu erzielen, auf eine Weise nämlich, die sich nicht lediglich gegebenen »Vor-schriften« unterwirft, sondern durch eine vielfach vermittelte Beziehung zum sogenannten Original oder Vorgänger selbstreflexiv am »Fortgange der Kultur« teilnimmt. In dem Ausmaße, in dem der in der Nachheit seines Vorgängers Schaffende in eine Art Lehrschule des Übersetzens und Übersetzens verstrickt ist, also einem Original treu zu bleiben hat – und erst so ja eigentlich von jenem lernen kann –, gleichzeitig jedoch dieses Original zu verraten hat, indem von ihm abgewichen wird, erscheint die Erbschaft des Nachs als eine Reihe von freien und stets noch auszulotenden Beziehungsmöglichkeiten, als offene Wege, sich zu etwas anderem frei zu verhalten, nicht aber das Inhaltliche der Singularität des Schaffens des Anderen gewaltsam sich anzueignen. Kants Begriff der Nachfolge wird deswegen von einem stets offenbleibenden und erneut zu denkenden Bezug zur Erbschaft des Anderen bestimmt, einer Erbschaft also, die Treue verlangt, selbst und gerade dann, wenn sie diese verbietet. Kant gibt uns dergestalt die wechselseitigen Beziehungen zwischen *Nachfolge*, *Nachahmung*, *Vor-schrift*, und *Fort-gang* zu denken. Nach Kant sind diese Beziehungen und ihre Begriffsstrukturen unabtrennbar mit einer Auseinandersetzung mit den Normen und herkömmlichen Erwartungen der Idee der Beziehung sowie der präzisierenden Hinterfragung einer zeitlich-historischen Struktur ästhetischer Erfahrung selbst verbunden.

Das Radikale an Kants Kritikbegriff liegt jedoch nicht darin begründet, daß in seiner Transzendentalmethodik die Kritik einen völlig neuen Stellenwert erhalte, der im zeitgenössischen Diskurs, von dem Kant selbst ja bereits als einem Zeitalter der Kritik spricht, noch nicht existiert hätte. Vielmehr liegt das wahrhaft Radikale an Kants Begriff der Kritik darin, daß Kritik immer auch

Selbstkritik der Vernunft zu sein hat, dergestalt nämlich, daß sich die Vernunft ebenfalls ihren eigenen Ansprüchen unterwirft und in dem Maße Selbstkenntnis erfährt, in dem sie durch das Moment der Kritik ihre eigenen Maßstäbe und Grenzen nicht nur zu denken lernt, sondern diese als grundsätzlichen Goldstandard des eigenen kritischen Denkprojekts inthronisiert.²⁴ Mit hin käme es der Kritik darauf an, gleichzeitig auch eine kritische Theorie ihrer selbst zu sein, eine Form der Kontemplation, die sich von allen Dogmen und Formen des bloßen Skeptizismus dahingehend abwendet, daß sie die Radikalität der Selbstreflexion zum Grundsatz einer jeglichen kritischen Denkbewegung macht.

Im Paragraph 21 des zweiten Kapitels von *Die Frage nach dem Ding*, einem Text, der auf einer Freiburger Vorlesung des Wintersemesters 1935/36 basiert, geht Heidegger der Frage nach »Was heißt ›Kritik‹ bei Kant?«. Heidegger schreibt: »Wir sind gewohnt, bei der Nennung dieses Wortes sogleich und vor allem etwas Verneinendes herauszuhören. Kritik ist uns Bemängelung, Nachrechnung von Fehlern, Herausstellung des Unzureichenden und die entsprechende Zurückweisung. Wir müssen uns bei der Anführung des Titels ›Kritik der reinen Vernunft‹ diese gewöhnliche und abwegige Bedeutung von vornherein fernhalten.«²⁵ Heidegger fährt fort: »Der Sinn des Wortes ›Kritik‹ ist so wenig negativ, daß er das Positivste des Positiven meint, die Setzung desjenigen, was bei aller Setzung als das Bestimmende und Entscheidende im voraus angesetzt werden muß. So ist Kritik Entscheidung in diesem setzenden Sinne. Erst in der Folge, weil Kritik Absonderung und Heraushebung des Besonderen, Ungemeinen und zugleich Maßgebenden ist, ist sie auch Zurückweisung des Gewöhnlichen und Ungemäßen.«²⁶ Heidegger argumentiert, daß die allgemeine Bedeutung des Wortes »Kritik« in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts über Kunsterörterungen, Analyse der Kunstgestalt, das Festsetzen von Maßregeln und Gesetzgebungen allmählich Gestalt annehme. »Aber das Wort«, so schreibt er, »empfängt durch Kants Werk noch einen erfüllteren Sinn.«²⁷ Eine Aufgabe des Denkens wäre, laut Heidegger, diesen erfüllteren Sinn zu verstehen. »Die Kritik der reinen Vernunft wird«, so Heidegger, »wenn Kritik den gekennzeichneten positiven Sinn hat, nicht die reine Vernunft einfach zurückweisen und bemängeln, ›kritisieren‹, vielmehr darauf ausgehen, ihr entscheidendes und besonderes und somit ihr eigentliches Wesen erst zu umgrenzen. Diese Grenzziehung ist in erster Linie nicht Abgrenzung gegen I. . . I, sondern Eingrenzung im Sinne des Aufweisens der inneren Gliederung der reinen Vernunft I. . . I. Kritik wird so zur Grenzziehenden Ausmessung des ganzen Bereiches der reinen Vernunft.«²⁸ Aus dieser Sachlage ließe sich der Schluß ziehen, daß Kritik keine bloße »Zensur« sei. Heidegger fügt hinzu, sich auf Leibniz und Baumgarten beziehend, daß ebenso wenig »die Architektonik, der baumeisterliche Entwurf des Wesensbaues der reinen Vernunft, ein bloßer ›Aufputz‹ sei.«²⁹ Aus der fundamentalontologischen

Perspektive hätte also ein derart gedeuteter Kritikbegriff zur Wesensbestimmung der Vernunft selbst beizutragen.

Diese Bestimmung wäre hier an den einander gegenübergestellten Figuren der Ab-grenzung und der Ein-grenzung zu denken. Grenzt die selbstreflexive Gebärde der Kritik nicht ab, sondern ein, wie Heidegger, ohne diese Gegenüberstellung weiter auszuführen, behauptet, so wäre in der Ab-grenzung der Versuch eines Schutzes, sogar eines Selbstschutzes des kritischen Denkens gegen Anderes zu sehen, gegen Anderes, welches gleichsam von außen die Bewegung der denkenden Kritik zu gefährden droht. Die Ein-grenzung der Kritik hingegen bleibt der Gefahr und dem Einfluß des Anderen, bedrohlich oder freundlich, gegenüber prinzipiell offen, indem sie nicht wie die Ab-grenzung versucht, dieser anhaltenden Gefahr sich zu entledigen. Vielmehr ist die Ein-grenzung der Kritik auf ihre eigenen Vorgehensweisen, ihre Denkschemata und unausgesprochenen Annahmen konzentriert, ja, sie sucht ihre radikalste Erfüllung in der niemals ganz endenwollenden Bestimmung ihrer eigenen Annahmen und deren Kritik. In diesem Sinne wäre nichts mehr im Sinne der Kritik, als daß die Kritik sich selbst kritisiere, das heißt, erst in ihrer Selbsthinterfragung, und damit bereits in ihrer tendenziellen Verabschiedung, zu sich selbst kommen könnte. Das Nach einer solchen Ein-grenzung wäre, in Unterscheidung zur Ab-grenzung, gleichzeitig immer auch als ein Vor zu denken, in dem die Verständigung über die eigenen Denkanahmen und Ableitungsmuster immer noch aussteht.

Das Denken dieses Nachs als eines Vors stünde dann, wie Heidegger in dem späteren Vortrag *Das Ende der Philosophie und die Aufgabe des Denkens* betont, als die Aufgabe, die das Denken »nach« der metaphysisch ausgerichteten Philosophie noch vor sich hat. Ähnlich wie in der Vorlesung zu Kants Kritikbegriff fällt hier der Kritik in ihrer Funktion als Wegbereiterin des Kommenden die Rolle des Positivsten des Positiven zu. »Der Titel« des Vortrags, so Heidegger, »nennt den Versuch einer Besinnung, die im Fragen verharret. Die Fragen sind Wege zu einer Antwort. Sie müßte, falls sie einmal gewährt würde, in einer Verwandlung des Denkens bestehen, nicht in einer Aussage über einen Sachverhalt.«³⁰ Indem der Vortrag einen erneuten Versuch vorstellt, die Fragestellungen von *Sein und Zeit* »anfänglicher« zu denken, verkörpert er eine Form der Kritik, die sich am Zukünftigen ausrichtet, indem sie sich am Nach orientiert. Heidegger erläutert: »Dies bedeutet: den Ansatz der Frage in *Sein und Zeit* einer immanenten Kritik zu unterwerfen. Dadurch muß deutlich werden, inwiefern die *kritische Frage*, welches die Sache des Denkens sei, notwendig und ständig zum Denken gehört.«³¹ Nach der Philosophie zu denken, welche hier mit der Metaphysik gleichgesetzt und als an ihr Ende gekommen ausgewiesen wird, wäre eine Besinnung auf das kritische Fragen, das einem zukünftigen Denken eignen würde. Dieses noch ausstehende Denken, das sich nach der Philosophie entfaltet, hätte noch unbeschrittene Wege zu gehen, Formen der besinnenden

Wachsamkeit und Aufmerksamkeit hinsichtlich dessen zu fördern, was in der Metaphysik der bisherigen abendländischen Philosophie ungedacht geblieben ist. »Die Aufgabe des Denkens«, so Heidegger, »wäre dann die Preisgabe des bisherigen Denkens an die Bestimmung der Sache des Denkens.«³² Dieser tastende Gang des Denkens *nach* der Philosophie hätte sich an einer kritisch-scheidenden Erziehung, einer Besinnung auf noch Ungedachtes zu orientieren, die ein vorausgegangenes Ende zwar stets voraussetzte, sich dieses Ende jedoch immer auch als ein Davor anzueignen hätte.³³

Mit dem kritischen Möglichkeitspotential dieses begrifflichen Ineinander-greifens von Vor und Nach komme ich auf das dritte und letzte Element in der Konstellation von Kritik und Nachheit, nämlich auf Adorno. Die *Negative Dialektik* entfaltet ein Kritikmodell, das bewußt von seiner eigenen reflektierten Ungleichzeitigkeit und damit von der ihm eingeschriebenen Nachheit ausgeht. So heißt es bereits im ersten Satz: »Philosophie, die einmal überholt schien, erhält sich am Leben, weil der Augenblick ihrer Verwirklichung versäumt ward.«³⁴ Das Versäumnis der Verwirklichung ist dabei keineswegs *nur* ein Makel. Vielmehr bedingt dieses Versäumnis auch, daß die kritische Philosophie *überhaupt* fortlebt, ein Nachleben besitzt, in welchem sie erst als etwas Zukünftiges zu sich selbst zu kommen in der Lage wäre. In gewisser Weise würde die Verwirklichung daher auch einen nicht erwünschten Abschluß zeitigen, bei dem sich die Verwirklichung, die nun nicht mehr aufgeschoben und aufs neue reflektiert werden könnte, selbst im Weg stünde. Die Philosophie und das mit ihr verbundene Kritikverständnis, um das es Adorno geht, sind deshalb als Formen der Nachheit zu denken, in der jenes, was überholt und am Wegesrand der Kritik zurückgelassen schien, sich unerwartet als Möglichkeitsbedingung eines kommenden Denkens und potentiell umwälzenden Handelns entpuppt.

Was in Adornos *Ästhetischer Theorie* für die Kunst gilt, nämlich daß diese unter anderem immer auch »das Gedächtnis des akkumulierten Leidens«³⁵ zu verkörpern habe, gilt dabei grundsätzlich auch für den Begriff der Kritik. Kritik speist sich freilich nicht nur aus dem Bemängeln des Bestehenden, welches für das menschliche Leiden verantwortlich ist, sondern ebenfalls aus der Unmöglichkeit, ein richtiges Leben im falschen zu führen; dabei hat die Kritik diese Unmöglichkeit dennoch als gleichzeitige Möglichkeitsbedingung des Denkens von Freiheit und als mögliche Überwindung des Aberglaubens, welcher mit besonderer Heimtücke gerade im Namen der Freiheit propagiert und unter Leitideologien wie etwa Technik, Fortschritt, kultureller Zerstreuung oder naturwissenschaftlich-berechnender Zweckrationalität mobilisiert wird, zu erkennen. Grundlegend für das Kritikverständnis der Frankfurter Schule ist dabei neben der bekannten Aufklärungskritik in der *Dialektik der Aufklärung* (1947) auch der von Max Horkheimer für die *Zeitschrift für Sozialforschung* verfaßte Aufsatz *Traditionelle und kritische Theorie* (1937), in welchem die Formen der

Kritik, denen es nunmehr seitens der Frankfurter Schule nachzugehen galt, von dem klassischen und in gewisser Weise affirmativen Theorieverständnis der cartesischen Methodik geschieden werden sollten.³⁶ Was jedoch diese neue Form der Kritik in einem jeweiligen Kontext zu leisten hat, bleibt in jenem Maße bewußt unbestimmt, in dem sich die Kritik ihre Methode jeweils gleichsam neu erfinden muß, sich an jedem neuen Gegenstand anders zu formieren hat, um sich als der nichthintergehbaren Singularität des jeweiligen Objektes der Kritik gewachsen in Szene setzen zu können, selbst wenn diese Singularitäten in ihrer jeweiligen Singularität miteinander verschachtelt sind und so gewissermaßen auch ihr eigenes Anderes verkörpern.

Vor diesem gedanklichen Hintergrund entwickelt Adorno in der *Negativen Dialektik* ein Kritikmodell, welches »dem totalen Mißlingen sich exponiert, als Antwort auf die traditionell erschlichene absolute Sicherheit.«³⁷ Nach Adorno verlangt die Kritik im Sinne einer negativen Dialektik ein gewisse Form des Denkens, das auch gegen sich selbst denkt, wie bereits in früheren Werken wie den *Minima Moralia* angedeutet wurde. So lesen wir in der *Negativen Dialektik*: »Denken ist, an sich schon, vor allem Inhalt, Negieren, Resistenz gegen das ihm Aufgedrängte I. . . J. Ermuntert die Ideologie heute mehr denn je den Gedanken zur Positivität, so registriert sie schlau, daß eben diese dem Denken konträr sei und daß es des freundlichen Zuspruchs sozialer Autorität bedarf, um es zur Positivität zu gewöhnen. Die Anstrengung, die im Begriff des Denkens selbst, als Widerpart zur passivischen Anschauung, impliziert wird, ist bereits negativ, Auflehnung gegen die Zumutung jedes Unmittelbaren, ihm sich zu beugen.«³⁸ Adorno zieht aus diesem Sachverhalt folgende Schlußfolgerung: »Urteil und Schluß, die Denkformen, deren auch Kritik des Denkens nicht erraten kann, enthalten in sich kritische Keime; ihre Bestimmtheit ist allemal zugleich Ausschluß des von ihnen nicht Erreichten, und die Wahrheit, die sie organisieren wollen, verneint, wengleich mit fragwürdigem Recht, das nicht von ihnen Geprägte.«³⁹ Gäbe es also die Nachheit einer Kritik, die fähig wäre, ihre eigene Nachheit und damit ihre Verstrickung in den vermeintlich überwundenen Gegenstand der Kritik als konstitutives Moment ihrer selbst mitzudenken, so wäre die Anstrengung der Negation, welche die Kritik vorantreibt und gleichzeitig von dieser vorangetrieben wird, am Ausmaße dessen zu messen, was sich im kritischen Denken als die Zumutung eines Ausschlusses auftut, der jedoch stets auch die Scheidebewegung der Kritik gegenzeichnet und diese so in gewisser Weise erst ermöglicht. Das Nichtidentische der Kritik wäre ihr so als Bedingung ihrer Möglichkeit und als Bedrohung ihrer Absetzungsbewegung unwiderruflich eingetragen.

Im Abschlußteil der *Negativen Dialektik*, der »Meditationen zur Metaphysik« überschrieben ist, geht es Adorno deshalb um den Grenz- und Ernstfall, der metonymisch mit dem Eigennamen »Auschwitz« in den zeitgenössischen Dis-

kurs eingegangen ist. Dem ersten Teil dieses Abschnitts hat Adorno den Titel »Nach Auschwitz« gegeben. Die Formulierung »Nach Auschwitz« ist, seitdem sie Adorno formulierte, wie kaum eine andere in das historische, theoretische und erfahrungsbegründete Bewußtsein des Abendlandes eingegangen.⁴⁰ Was jedoch benennt diese berühmte Formulierung rhetorisch? Zunächst setzt sie den Eigennamen, in deutscher Übersetzung, eines polnischen Ortes, Oświęcim, mit einer historischen Erfahrung und einem Grenzphänomen des Denkbaren, nämlich dem nationalsozialistischen Völkermord, in metonymische Verbindung. Gleichzeitig versinnbildlicht die Präposition »nach« allerdings auch, inwiefern das Denken dieses Grenzphänomens immer auch eine zeitliche Beziehung beschreiben muß, welche die Erfahrung der Zeitlichkeit in ein Vor und ein Nach aufspaltet. Adornos Nach inszeniert darüber hinaus jedoch ebenfalls die räumliche Dimension einer ansonsten temporalen Struktur, indem nämlich die gemeinte Zeitlichkeit einer Präposition mit der räumlichen Beschaffenheit eines Ortes in Verbindung gebracht wird. Ganz im Sinne der wortgeschichtlichen Herkunft des Nachs, so könnte man sagen, werden hier zeitliche und räumliche Dimensionen dergestalt ineinander verklammert, daß beide Formen der Nähe, die zeitliche und die räumliche, in den Vordergrund des Denkens rücken. Denn ebenso wie für Adorno die Dialektik der Aufklärung keineswegs mit der historischen Aufklärung im 18. Jahrhundert begann, sondern immer bereits im dialektischen Umschlagspotential des entzaubernden Gedankens, zumal des philosophisch-spekulativen, angelegt war, kann wohl kaum triumphalistisch behauptet werden, daß die Grundstrukturen jenes Denkens, welches Auschwitz nicht verhindert hat, ein für allemal überwunden seien. Nach Adorno stehen sich hier »nach« und »nahe« nach wie vor sehr nahe – und nicht nur im wortgeschichtlichen Sinne.

Es wäre möglich, aus dieser erkenntniskritischen Verzahnung (doch nicht Gleichsetzung) von »nach« und »nahe« Anknüpfungspunkte zu unterschiedlichen moralphilosophischen Energien Adornos zu entwickeln, die sein Gesamtwerk durchstreifen. Zum Beispiel ließe sich die hier vorgeschlagene Lektüre der Nachheit als konkretisierende Fortschreibung dessen verstehen, was Christoph Menke einmal als Adornos Abkehr vom metaphysischen Optimismus beschrieben hat. »Der von Adorno kritisierte metaphysische Optimismus«, so Menke, »behauptete zwischen Praxis und Glücken ein Verhältnis der Gewährleistung. Das weist Adornos ›materialistische‹ erfahrungsabhängige Metaphysik zurück: Die Idee des Glückens stellt sich nur ein, wo der Gedanke des Gelingens und die Erfahrung des Glücks einander korrespondieren. ›Nach Auschwitz‹ ist für Adorno der Name einer Situation, in der die Fähigkeit zu dieser metaphysischen Idee gelähmt ist, weil dem Erfahrenen der Zusammenhang zwischen dem, was er tut, und dem, was ihm widerfährt, zerbrochen ist.«⁴¹ Ob mit einer Anknüpfung der Nachheit an Probleme der Moralphilosophie das »positive Zen-

trum der negativen Philosophie Adornos«, von der Martin Seel neuerdings ausgeht, getroffen ist, bleibt dabei offen.⁴² Daß aber die ethisch-politischen Dimensionen der Nachheit, insbesondere »nach Auschwitz«, die Wirkungskraft des kritisch-umwälzenden Impulses von Adornos Modell mitbedingen, ist kaum von der Hand zu weisen.

Adornos Modell der Kritik geht es dabei speziell um die »minder kulturelle Frage, ob nach Auschwitz sich noch leben lasse«.⁴³ Die Beantwortung dieser Frage, deren Anspruch stets darauf hinzielt, jegliche Antwort zu verzögern, um sie erst in der reflektierenden Verzögerung zu ihrem Recht kommen zu lassen, hängt von der Bewußtmachung eines Nichtgegenwärtigseinkönnens ab: »Jene Schuld reproduziert sich unablässig, weil sie dem Bewußtsein in keinem Augenblick ganz gegenwärtig sein kann. Das, nichts anderes, zwingt zur Philosophie.«⁴⁴ Dieser Bewußtmachung, die von einem Modell der kritischen Theorie des Nichtidentischen auszugehen hätte, wäre es auferlegt, ihre eigene Nichtintegration als produktives Moment der Kritik zu denken. Adorno schreibt: »Damit fällt ein greller Strahl auf die Wahrheit selbst. Spekulation spürt eine gewisse Pflicht, ihrem Gegner, dem common sense, die Position des Korrektivs einzuräumen. Das Leben nährt den Horror der Ahnung, was erkannt werden muß, gleiche eher dem, was down to earth sich findet, als dem, was sich erhebt; es könnte sein, daß jene Ahnung noch jenseits des Pedestren sich bestätigt, während doch der Gedanke allein in der Elevation sein Glück, die Verheißung seiner Wahrheit hat. Behielte das Pedestre das letzte Wort, wäre es die Wahrheit, so wäre Wahrheit entwürdigt.«⁴⁵ Das kritische Programm des Denkens, das diesem Modell zufolge jedoch niemals programmatisch sein dürfte, ließe sich dann wie folgt ausdrücken: »Erheischt negative Dialektik die Selbstreflexion des Denkens, so impliziert das handgreiflich, Denken müsse, um wahr zu sein, heute jedenfalls, auch gegen sich selbst denken. Mißt es sich nicht an dem Äußersten, das dem Begriff entflieht, so ist es vorweg vom Schlag der Begleitmusik, mit welcher die SS die Schreie ihrer Opfer zu übertönen liebte.«⁴⁶ Die Kritik nach Auschwitz, die ein Denken für, durch und gegen das Denken zu sein hätte, stellte somit eine der möglichen Entsprechungen der Aufforderung dar, das Nach der Kritik als das Vor des stets unbestimmten Zukünftigen zu verstehen, in welchem Kritik als Form des Ethisch-Politischen zu sich selbst zu finden hätte, ohne jedoch gleich sich selbst gleich zu sein. Nachheit ließe sich hier als Affirmation eines Abbaus verstehen, der nicht nur zersetzt, sondern gerade in der Bewegung der Zersetzung auf jenes weist, das bislang noch ungedacht blieb. In dieser Form hält der Abbau einen gewissen Möglichkeitsspielraum offen, der potentiell noch keinem Verblendungszusammenhang anheim gefallen ist und dessen nachgerade wildes Denken und unreglementierte Erfahrung keine Gängelung durch eine bloße Wiederholung oder durch eine lediglich im Hintergrund waltende Beschreibungshaltung sowie die mit beiden verbundene Apologetik des ohne-

hin schon Bestehenden dulden. Durch den ihr eignenden Abbau weist die Nachheit statt dessen voraus.

Um Lyotards eingangs zitierte apodiktische Aussage angesichts des hier zur Sprache Gebrachten zuzuspitzen, könnten wir nunmehr sagen: »Nach dem Nach kommt das Nach, aber es ist vom Nach verändert worden.« In ebendiesem je singulären, nichtidentischen Moment der Nachheit der Kritik, sofern es sich durchdringen ließe, wären ein zukünftiges Denken und eine Praxis anzusiedeln, die sich nicht mit dem Gegebenen zufrieden gäben und insofern doch noch einmal, als Gesten des *krinein*, schieden. Dieses Scheiden macht das Nach auch zu einem Schauplatz der unabschließbaren Übertragung, des fortwährend Randständigen und der noch ausstehenden Verwindung. Wie die *Negative Dialektik* uns in einer Art Nach-Satz, ihrem letzten und damit alle zukünftigen, kommentierenden, interpretierenden, kurz: noch ausstehenden Sätze bedingenden, mit auf den Weg gibt: »Nur wenn, was ist, sich ändern läßt, ist das, was ist, nicht alles.«¹⁷ Das wäre eine immer schon angenommene, und damit zugleich vorweggenommene, Nachheit der Kritik. *Zu spät* aber hieße dann immer auch *noch nicht*.

Anmerkungen

- 1 Walter Benjamin: *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* (Fassung letzter Hand), in: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main 1991, Bd. VII/1, S. 395 f.
- 2 Hans Blumenberg: *Theorie der Unbegrifflichkeit*, hg. von Anselm Haverkamp, Frankfurt/Main 2007, S. 32.
- 3 Peter Sloterdijk: *Vorbemerkung*, in: *Schelling*, hg. von Michaela Boenke, München 2001, S. 13.
- 4 Zur performativen Spannung in der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung siehe Jacques Derrida: *Unabhängigkeitserklärungen*, übersetzt von Friedrich Kittler, in: Jacques Derrida, Friedrich Kittler: *Nietzsche - Politik des Eigennamens: Wie man abschafft, wovon man spricht*, Berlin 2000.
- 5 In meinen etymologischen Ausführungen stütze ich mich im wesentlichen auf die Einträge zum Wort »nach« in folgenden Werken: Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, München 1999, S. 13, 9–16; *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, München 1998, S. 905–906; *Duden Etymologie. Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache*, Mannheim 1963, S. 459–460.
- 6 Karlheinz Stierle, Rainer Warning: *Vorwort*, in: Stierle/Warning (Hg.): *Das Ende. Figuren einer Denkform*, München 1996, S. IX.
- 7 Ebd.
- 8 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Differenzschrift*, zitiert nach Gerd Irritz: *Die wesentliche Täuschung vom Ende*, in: Stierle/Warning: *Das Ende. Figuren einer Denkform*, S. 330. Siehe im Zusammenhang eines ästhetisch gedachten Endes des weiteren auch Alexander García Düttmann: *Kunstende. Drei ästhetische Studien*, Frankfurt/Main 2000, und Eva Geulen: *Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*, Frankfurt/Main 2002.

- 9 Martin Heidegger: *Über den Anfang*, in: Heidegger: *Gesamtausgabe*, Bd. 70: III. Abteilung: *Unveröffentlichte Abhandlungen - Vorträge - Gedachtes*, hg. von Paola Ludovika Coriando, Frankfurt/Main 2005, sowie Edward Said: *Beginnings: Intention and Method*, New York 1975.
- 10 Robert Musil: *Nachlaß zu Lebzeiten*, Reinbek bei Hamburg 1962, und Maurice Blanchot: *Après Coup, précédé par Le ressassement éternel*, Paris 1983. – Nach Abschluß des vorliegenden Textes machte mich Michael Wetzlar auf seine weitreichende Studie *Die Wahrheit nach der Malerei*, München 1997, aufmerksam, deren Ergebnisse für meinen Aufsatz zwar zu spät kamen, jedoch eine durchaus geistesverwandte Auseinandersetzung mit dem Nach im Bereich des Bildes und der von ihm durchtränkten Kunst vorstellen.
- 11 Jean-François Lyotard: *Foreword: After the Words*, in: Joseph Kosuth: *Art after Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990*, hg. von Gabriele Guercio, Cambridge, Mass. 1991, S. XV. Siehe in diesem Zusammenhang ebenfalls Lyotards Überlegungen zum Nach in der Verkettungsordnung Wittgensteins: »Nach« Wittgenstein, in: Jean-François Lyotard: *Grabmal des Intellektuellen*, Wien 1985.
- 12 Michel Foucault: *Was ist Kritik?*, übersetzt von Walter Seitter, Berlin 1992, S. 8.
- 13 Ebd.
- 14 Ebd., S. 12.
- 15 Ebd., S. 9.
- 16 Hierzu verweise ich – neben Foucaults Analyse – stellvertretend auf die immer noch lesenswerte genealogische Studie von Kurt Röttgers: *Kritik und Praxis. Zur Geschichte des Kritikbegriffs von Kant bis Marx*, Berlin 1975, deren historische Gliederung ich mir in meiner Aufzählung ausleihe. Siehe ferner Reinhart Koselleck: *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*, Frankfurt/Main 1973, sowie Werner Schneider: *Vernünftiger Zweifel und wahre Eklektik. Zur Entstehung des modernen Kritikbegriffs*, in: *Studia Leibnitiana*, 17/2 (1985), S. 146–50, und neuerdings die weitsichtige historisch-vergleichende Rekonstruktion des Kritikbegriffs von Martin Fontius: *Kritisch/Kritik*, in: Karlheinz Bark et al. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Stuttgart 2001, Bd. 3.
- 17 Zur Unterscheidung von Kritik, Dekonstruktion und Genealogie im speziellen Hinblick auf Fragen der politischen Gleichheit und Gleichstellung siehe Christoph Menke: *Spiegelungen der Gleichheit. Politische Philosophie nach Adorno und Derrida*, Frankfurt/Main 2004, S. 75–97. Vgl. auch Rodolphe Gasché: *Critique, Hypercriticism, Deconstruction. The Case of Benjamin*, in: *Cardozo Law Review*, 13 (1991).
- 18 Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, in: Kant: *Werkausgabe*, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt/Main 1974, Bd. III, S. 13.
- 19 Fontius: *Kritisch/Kritik*, S. 457.
- 20 Walter Benjamin: *Goethes Wahlverwandtschaften*, in: Benjamin: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main 1991, Bd. I/1, S. 125.
- 21 Ebd., S. 126.
- 22 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, in: Kant: *Werkausgabe*, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt/Masin 1987, Bd. X, S. 213. Ich danke meinem Freund Sam Weber, der mir diese Stelle ins Gedächtnis zurückrief.
- 23 Ebd.
- 24 Hier habe ich profitiert von den Ausführungen bei Rodolphe Gasché: *Introduction*, in: Gasché: *The Honor of Thinking. Critique, Theory, Philosophy*, Stanford 2007, S. 13 f. Vgl. ferner Klaus Düsing: *Immanuel Kant. Aufklärung und Kritik*, in: Lothar

- Kreimendahl (Hg.): *Philosophen des 18. Jahrhunderts. Eine Einführung*, Darmstadt 2000.
- 25 Martin Heidegger: *Die Frage nach dem Ding. Zu Kants Lehre von den transzendentalen Grundsätzen*, in: Heidegger: *Gesamtausgabe*, Bd. 41, Frankfurt/Main 1984, S. 122.
- 26 Ebd. – Siehe zu dieser Stelle auch den luziden Kommentar von Gasché (Anm. 24).
- 27 Heidegger: *Die Frage nach dem Ding*, S. 122.
- 28 Ebd.
- 29 Ebd., S. 123
- 30 Martin Heidegger: *Das Ende der Philosophie und die Aufgabe des Denkens*, in: Heidegger: *Zur Sache des Denkens*, Tübingen 1969, S. 61.
- 31 Ebd.
- 32 Ebd., S. 80.
- 33 Auf einige der vielen möglichen Denkwege in diesem Sinne verweist Heidegger in Texten wie *Was heißt Denken?* (1952), *Überwindung der Metaphysik* (1951), oder *Die Frage nach der Technik* (1954), welche auf je eigene, singuläre Weise das Nach des zukünftigen Denkens zur Sprache zu bringen versuchen. Diese drei Texte finden sich neben anderen gesammelt in Martin Heidegger: *Vorträge und Aufsätze*, Stuttgart 2000.
- 34 Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik*, Frankfurt/Main 1975, S. 15.
- 35 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, hg. von Gretel Adorno, Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main 1973, S. 387.
- 36 Max Horkheimer: *Traditionelle und kritische Theorie*, in: *Zeitschrift für Sozialforschung*, 6(1937)2.
- 37 Adorno: *Negative Dialektik*, S. 30.
- 38 Ebd.
- 39 Ebd.
- 40 Einen knappen Überblick über dieses Bewußtsein bietet zum Beispiel Sven Kramer: »Wahr sind die Sätze als Impuls . . .«. *Begriffsarbeit und sprachliche Darstellung in Adornos Reflexion auf Auschwitz*, in: *DVjs*, 70 (1996), S. 501–523.
- 41 Menke: *Spiegelungen der Gleichheit*, S. 199. Zur theoretischen Verbindung zwischen Adornos Meditationen über das Bewußtsein nach Auschwitz und Fragen des Ethisch-Politischen vgl. des weiteren J.M. Bernstein: *Adorno. Disenchantment and Ethics*, Cambridge 2001, insbesondere S. 371–414, und Gerhard Richter: »Nazism and Negative Dialectics: Adorno's Hitler in »Minima Moralia«, in: Richter: *Thought-Images. Frankfurt School Writers' Reflections from Damaged Life*, Stanford 2007, sowie Gerhard Richter: *Aesthetic Theory and Nonpropositional Truth Content in Adorno*, in: *New German Critique*, 97 (2006), S. 119–135.
- 42 Siehe Martin Seel: »Jede wirklich gesättigte Anschauung«. *Das positive Zentrum der negativen Philosophie Adornos*, in: Seel: *Adornos Philosophie der Kontemplation*, Frankfurt/Main 2004.
- 43 Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 355.
- 44 Ebd., S. 357.
- 45 Ebd.
- 46 Ebd., S. 358.
- 47 Ebd., S. 391.

Stephan Braun

Die Zeit danach vorstellen

Überlebensfiguren bei Goethe, Kleist, Nietzsche und Heiner Müller

*Ich bin bereits tot.
I don't take my life, mais je me donne la mort.*

I. Im Gespräch mit Jean Birnbaum im Frühjahr 2004 hinterläßt Jacques Derrida einen im wahrsten Sinne des Wortes testamentarischen Begriff: den des Überlebens. Es wird das Jahr seines Todes sein. In diesem Interview, das schließlich den Titel *Apprendre à vivre enfin* tragen wird, thematisiert er eine ungeheure Spannung, der er sich angesichts der Unvermeidlichkeit des eigenen Nicht-mehr-da-Seins ausgesetzt sieht. Sein Schreiben und seine Schriften in Voraussicht dieser Daseinsunmöglichkeit vorzustellen schließe letztlich ein, mit dem »doppelte[n] Gefühl« zu leben, daß man einerseits »noch gar nicht begonnen hat, mich zu lesen«, und andererseits, daß »zwei Wochen oder einen Monat nach meinem Tod nichts mehr bleiben wird«.¹

Wer das Insistieren auf dieser doppelten Möglichkeit als Koketterie oder Eitelkeit abtut, hat nicht zu begreifen versucht, daß dieses doppelte Gefühl eine *Vorstellung (in) der Zeit* voraussetzt, durch die die Ambivalenz des Überlebens überhaupt erst nachvollziehbar wird. Schließlich ist es, zumindest solange die Welt nach dem Tod als solche weiter fortbesteht, gewissermaßen auszuschließen, daß sich nicht irgendwo auf der Welt irgendjemand berufen fühlt, sich der Hinterlassenschaft dieses Denkers der Schrift anzunehmen. Der Sinn dieser Unterscheidung muß folglich in eine grundsätzlich andere Richtung weisen. Einblick in die fundamentale Problematik des Überlebensbegriffs – der, wie wir sehen werden, nicht ohne Grund einen Anklang an die Vorstellung des Noch-Lebens bewahrt – läßt sich demnach erst gewinnen, wenn man Derridas Begriff des Überlebens als einen solchen in den Blick nimmt, der – in der Nachfolge Martin Heideggers² – das Identitätsprinzip im Kontext der Schrift in Frage stellt.

Als Folge einer Zerstreung der Identität in der Alterität³ ist der genuine Fluchtpunkt der Schrift bzw. des Buches der einer noch kommenden Zeit: »Daß, wenn es Zukunft (*futur*) hat, das zukünftige oder kommende (*à venir*) Buch nicht mehr sein wird, was es gewesen ist.«⁴ Und weil ein Denken der Alterität im Kontext der Schrift darauf hinweist, daß sich Identität nicht einmal durch Auf-

hebung bewahren läßt, wird Schreiben zu einem testamentarischen Akt, in dem der Schreibende die Spur seines eigenen Todes – wo dann die Nivellierung jeder Identität herbeigeführt wird – antizipiert: »Jedesmal, wenn ich etwas von mir gebe, wenn eine solche Spur von mir (aus)geht, auf nicht-wieder-anzueigende Weise ›(her)vorgeht, (er)lebe ich meinen Tod in der Schrift.«⁵ Mit dieser zwiefachen Vorstellung sein Überleben zu antizipieren, korrespondiert eine ambivalente Weise der Angst⁶, die der Vorwegnahme des eigenen Todes entspricht, und sich in Schrecken und Furcht ausdifferenziert⁷: »On the one hand, we are scared because we think we won't be there anymore. So that would be the end of the world, not simply the end of the world but the end of *the* world. But, on the other hand, what is scarier in the fantasy – and this is the origin of the fear – the fantasy that we are going to be present at and in the attence at this non-world, at our own death. We will continue to be dead, that is, absent, while attending the actual world, being deprived of sharing the life of the survivors. That is even more terrible: dead without being dead.«⁸

Dieser gleichzeitig beängstigende wie hoffnungsvolle Gedanke (»idea«), »quasi-tot« zu sein – als »Quasi-Erfahrung«, ein Experiment im Sterben⁹ – bekundet einerseits, daß das Dasein auf den Tod gefaßt ist, andererseits, daß der Betroffene die Fähigkeit aufweist, (sich) schreibend das Leben Revue passieren zu lassen, weil bzw. wenn er (sich) die Zeit vorstellt, in der er nicht mehr sein wird. Bei diesem Denken oder, eher noch, bei diesem Abwägen des Todes stellt nicht mehr allein das Dasein sich den Tod vor, viel eher stellt sich ihm der Tod vor. Das Experiment hilft dabei, dem Tod zu begegnen. Darüber hinaus zielt diese Selbstpraktik¹⁰ der Antizipation des eigenen Todes bzw. des Sich-die-Zeit-danach-Vorstellens auf das Leben: endlich lehren zu leben, endlich lernen zu leben.¹¹ Nicht sterben lernen, leben lernen, dies die *verkehrte Devise* eines altergebrachten Topos. Vorbild für diese Verkehrung ist Jean-Jacques Rousseau, der in seinen Bekenntnissen berichtet, daß er erst zu leben begonnen habe, nachdem er sich als Toten betrachtet hatte.¹² Dabei ist die Vorstellung des eigenen Todes auch ein erschreckendes Schauspiel. Und gerade deshalb übersteigt der volle Begriff des Überlebens die Vorstellung des Überlebens im Sinne des Noch-Lebens oder Fortfahrens zu leben.¹³ Der Tod kommt nicht mehr in erster Linie als »Möglichkeit der schlechthinnigen Daseinsunmöglichkeit« in den Blick,¹⁴ vielmehr eröffnet gerade die Vorstellung des Nicht-mehr-da-Seins die (wirklich beängstigende) unmögliche Möglichkeit des Überlebens (in) der Schrift. »Der Tod ist kein einfaches Draußen des Lebens«, weiß Jacques von Jean-Jacques.¹⁵

Das Schreiben begegnet, so Derrida, nicht allein der Singularität des eigenen Todes. Obwohl der Tod »jedesmal, und jedesmal einzigartig, jedesmal unwiederbringlich, jedesmal unendlich, nichts weniger als ein Ende *der Welt*« ist, ist der Überlebende, der allein zurückbleibt und fortlebt, »dazu bestimmt, sowohl den

anderen als auch *dessen* Welt weiterzutragen«, so daß er im Grunde immer schon jenseits der Welt des anderen ist, denn einer von beiden »wird von Anfang an dazu verurteilt gewesen sein, ganz alleine in sich, sowohl den Dialog l. . .] als auch die Erinnerung an die erste Unterbrechung weiterzutragen«. ¹⁶ Nichtsdestotrotz wird die Zurückgeworfenheit auf sich selbst durch ein Sich-Öffnen für den Tod des Anderen aufgehoben. Ein *cogito*, das sein *ich bin bereits tot* vorstellt, integriert, wenn es sich von dieser Vorstellung löst, die Trauer um den Anderen. Der Tod geliebter Menschen kann so der Anlaß von Tränen sein, die die Vereinzelung transzendieren. ¹⁷ Den Anderen in sich zu kryptieren ¹⁸ oder für ihn zu schreiben, bilden so zwei Möglichkeiten, das Sterbensweh der Überlebenden zu lindern und dem Verlassenwerden bzw. -sein zu begegnen. Dieses die Ethik des Todes erweiternde Konzept des Überlebens impliziert, daß die Nachkommen, wenn sie die Erinnerung an die Verstorbenen bewahren wollen, Sorge tragen für dieses Überleben. Jeder Nachfahre übernimmt Verantwortung für den Fortbestand der Toten, trägt Fürsorge für das Überleben des Anderen, der im Antwort-Geben entsprochen werden kann. ¹⁹ Synonym der Verantwortlichkeit ist für Derrida ein Vers des verstorbenen Paul Celan, der leitmotivisch sein Adieu an den verstorbenen Philosophen Hans-Georg Gadamer begleitet: »Die Welt ist fort, ich muß dich tragen«. Diese Fürsorge, von der die Geleitworte zeugen und in denen sich das intersubjektive Interesse am Überleben des Freundes bekundet, kann zwar keine Re-Vitalisierung bewirken, doch zumindest wird das abrupte Versinken in die Weltlosigkeit aufgehalten; ferner bildet sie (wovon auch die Gedenkrede an Roland Barthes bestimmt ist ²⁰) eine Modalität, den unerhörten Kontakt mit den Toten zu halten, deren Überleben in gewisser Weise auf die Kommunikation und das Antwort-Geben angewiesen ist. Die Berührung, in der die testamentarische Gabe des Wortes möglich wird, eröffnet somit den Raum, in dem die Zurückgebliebenen ihre Zeit mit den Dahingegangenen teilen. Kurier oder Fakteur ²¹ der zur Depesche bereiten oder deponierten Korrespondenzen und Botschaften der Dahingegangenen zu sein, das könnte der Anspruch für die überlebenden Zeugen sein.

»Derridas Thanatographie« ist aus diesem Grunde nicht nur eine »Archäologie des Todes«; ²² sein Denken verweist auch auf eine Verantwortlichkeit, die mit dem Überantwortetsein einhergeht. Ob allerdings die »Auto-Mobilität« der Literatur ein »heimliches Überleben« gewährt, ²³ bleibt unkalkulierbar, hängt dieses doch von der Fürsorge der Nachkommen ab. Sich der Vorstellung, tot zu sein, hinzugeben und die Zeit danach vorzustellen, bleibt ein Wagnis. Die Vorstellung von der unmöglichen Möglichkeit des Überlebens (in) der Schrift ist dabei vom Streben nach Unsterblichkeit strikt zu trennen, bewahrt dieses doch den Gedanken einer (über das Nicht-mehr-da-Sein) aufrechtzuerhaltenden Identität. Die in diesem Kontext zu beantwortende Frage ist deshalb: Wie kann der Kontakt zwischen den durch den Tod getrennten Wesen weiterhin aufrechter-

halten werden, wenn Literatur, »sich nicht *beständig* (*à demeure*) in der Identität einer Natur oder gar eines mit sich selbst identischen geschichtlichen Seins [erhält]«²⁴

Der mit der Identitätsproblematik in Zusammenhang stehenden Vorstellung von der Zeit danach sei im folgenden nachgegangen. Zunächst wird es – in bezug auf Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* und Kleists *Prinz Friedrich von Homburg* – um zwei literarische Beispiele gehen, anhand derer sich zeigen läßt, wie vor allem die Vorstellung vom Überleben als Nach-Leben zur Sprache kommt. Mit dem Eintritt in die Moderne wandelt sich das Bild. Nietzsche bildet das Exempel dafür, inwiefern das Überleben in der Querung von Leben und Literatur vorgestellt werden kann. Die Darstellung seiner Überlebensfiguren ermöglicht es, die existentielle bzw. ekstatische Thematisierung des Nach-Lebens vom Überleben im Kontext der Schrift abzugrenzen. Denn erst diese sich bei Nietzsche und schließlich bei Heiner Müller in unterschiedlichem Kontext in Szene gesetzten »Kryptographien« bzw. »Thanatographien« bringen eine originäre Vorstellung vom Überleben zum Vorschein.

Im Hinblick auf Nietzsches Quasi-Autobiographie *Ecce Homo* bzw. dessen Dithyrambus *Die Sonne sinkt* und Müllers Gedichten zum Tod bzw. der Prosaskizze *TRAUMTEXT* läßt sich dieser Überlebensbegriff umreißen. Wer diese Modernität hierbei als Ausdruck der Suche nach einer wahren Präsenz begreift,²⁵ dem entgeht, daß diese nicht in einem veränderten Zeitbewußtsein zu finden ist. Denn erst durch die Dimension des Zukünftigen der Schrift stößt die Vorstellung von der Zeit danach zu ihrem originären Pendant, zum Begriff des Überlebens vor.

II. Nicht allein deshalb, weil *Die Leiden des jungen Werthers* mit dem Freitod seines Protagonisten enden, gibt es wohl keinen Text Goethes, der mehr das Thema des Todes in den Mittelpunkt rückt. An einer Stelle, die in diesem Kontext von besonderem Interesse ist, befaßt sich Werther – der dunkle, »kryptische« Wiedergänger Johann Wolfgang Goethes – mit diesem in besonderem Maße; dann nämlich, wenn er Lottes Gang zu seinem Grab und ihren Blick auf seine letzte Ruhestätte antizipiert: »Wenn du hinaufsteigst auf den Berg, an einem schönen Sonnenabende, dann erinnre dich meiner, wie ich so oft das Tal heraufkam, und dann blicke nach dem Kirchhofe hinüber nach meinem Grabe, wie der Wind das hohe Gras im Scheine der sinkenden Sonne hin und her wiegt.«²⁶

Schon im ersten Bild (»Wenn du hinaufsteigst« / »wie ich so oft das Tal heraufkam«), in dem die Lebende, die Grenze lebend/tot, seiend/nicht seiend überwindend, den Toten in der Vorstellung quasi berührt, wird in der Ermöglichung des Unmöglichen, Synchronisation des Dissynchronen – wenn sich dieser Kontakt von Diesseitigem und Jenseitigem mit dieser Unterscheidung erfass-

sen läßt –, die Struktur des Noch-Lebens sinnfällig. Und ganz offensichtlich ist das Bild des hohen Grasses über dem Grab, das der Wind im Scheine der sinkenden Sonne hin und her wiegt, ein kunstvoll gestaltetes Bild des Lebens nach dem eigenen Tod. Positiv erscheint diese existentielle Vorstellung des Nach-Lebens, weil Werther sich ausmalt, daß Lotte, sich seiner erinnernd, dieser Szenerie ozeanischer Geborgenheit ansichtig wird.²⁷ Was sich in dieser Vorstellung einer Vorstellung auch zeigt, ist, daß Werther Lotte die mit dem Verlust einhergehende wirkliche Trauer nicht zugesteht, vielmehr hält er sie in einem Zustand fest, den Roland Barthes treffend die Trauer des Liebenden genannt hat,²⁸ in einer imaginären Starre also, die weder das Tot-Sein noch das Fern-Bleiben des geliebten Objekts zuläßt. Noch in der Vorstellung von der Zeit danach offenbart Werther so seine Vorliebe, Lotte mehr als Bild denn als Person zu lieben. Nun, da die geschlossene Szenerie im Haus durch die offene der Natur ersetzt ist, ist gleichsam auch der Umzug seiner Seele aus der Ökonomie des Wohnens beschlossen.²⁹ Von der Vorstellung des Aufgehobenseins in der idealen Familie führt der Weg geradewegs in die Geborgenheit des Mutterschoßes. Die angesprochene Passage stellt hierbei zugleich ein Denk-Bild dar, in dem sich die aufgeschobene Trennung zur Figur des Nach-Lebens verdichtet. Tot sein und dennoch Lottes ansichtig bleiben; zumindest dadurch, daß ihr Blick auf das eigene Grab fällt bzw. auf dem Gras ruht, das hin und her wogt. Das Echo dieses Briefes³⁰ ist noch in den Werther in den Tod begleitenden Gesängen Ossians zu vernehmen, die er Lotte zuletzt vorliest. Die einfache Vorstellung des Nach-Lebens ringt sich in ihnen partiell zur originären Vorstellung des Überlebens durch. Noch im jammervollen Gesang, der das Andenken an die Toten wahrt, liegen Angst und Hoffnung nah beieinander; eine Ambivalenz, die in den Tränen ihren Ausdruck findet. Das Überhandnehmen von Trauer und Melancholie – die finstere Behausung unter der Erde (das im Winde wispelnde Gras gibt Kunde davon), das Unbemerktsein in der Landschaft und das Verlassensein von nahen Verwandten zeugen davon – wird durch die Faktizität, im Gesang der Nachkommen bewahrt zu werden, eingedämmt. Der hiervon zeugende Wechselgesang um Liebe und Tod, Leben und Grab (Werthers Übersetzungen sind Goethes Übersetzungen von Ossians *Songs of Selma*; hinter dem Pseudonym Ossian wiederum verbarg sich der Hauslehrer James Macpherson) begleitet Werther allenthalben: »Ich sitze in meinem Jammer, ich harre auf den Morgen in meinen Tränen. Wühlet das Grab, ihr Freunde der Toten, aber schließt es nicht, bis ich komme. Mein Leben schwindet wie ein Traum: wie sollt' ich zurückbleiben!« (Ossian singt, was Minona einst sang: die Klage Colmas); »[s]üß ist dein Murmeln, Strom; doch süßer die Stimme, die ich höre. Es ist Alpains Stimme, er bejammert die Toten. Sein Haupt ist vor Alter gebeugt und rot sein tränendes Auge. Alpin, trefflicher Sänger, warum allein auf dem schweigenden Hügel?« (Der Barde Ossian singt mit der Harfe sich selbst und Ullin *begleitend*,

was er vom Gesang Alpins und Ryno zu singen weiß): »IeIng ist nun deine Wohnung, finster deine Stätte! Mit drei Schritten mess' ich dein Grab, o du, der du ehe so groß warst! Vier Steine mit moosigen Häuptern sind dein einziges Gedächtnis; ein entblätterter Baum, langes Gras, das im Winde wispelt, deutet dem Auge des Jägers das Grab des mächtigen Morars. Keine Mutter hast du, dich zu beweinen, kein Mädchen mit Tränen der Liebe. Tot ist, die dich gebar, gefallen die Tochter von Morglan« (der Barde Ullin singt von der Harfe und Ossian *begleitet*, was er vom Gesang Rynos und Alpin zu singen weiß).³¹

III. Heinrich von Kleist teilt dieses Sterben *im Appell der Liebe* mit der Figur seines kongenialen Gegenspielers. In einem seiner letzten Briefe vor seinem gemeinsamen Freitod mit Henriette Vogel am Kleinen Wannsee, geschrieben an seine Schwester Marie – die Einzige auf Erden, die wieder zu sehen im Jenseits er wünscht –, hält er fest, daß er bereit sei »ganz für das, was man liebt, in Grund und Boden zu gehen l. . . I. Adieu! – Rechne hinzu, daß ich eine Freundin gefunden habe l. . . I, die mir die unerhörte Lust gewährt, sich, um dieses Zweckes willen, so leicht aus einer ganz wunschlosen Lage, wie ein Veilchen aus einer Wiese heraus heben zu lassen; l. . . I und Du wirst begreifen, daß meine ganze jauchzende Sorge nur sein kann, einen Abgrund tief genug zu finden, um mit ihr hinab zu stürzen. – Adieu noch einmal! –«³²

Beide Male eine Vorwegnahme des eigenen Todes: im Brief findet sich jedoch keine Vorstellung eines Überlebens. Kleists Adieu ist auf den endgültigen Abschied eingestimmt.³³ Die Sorge – Grundcharakter des Daseins – richtet sich in diesem Augenblick ganz auf den Abgrund, der zum unerreichbaren Rückzugsort und so zum Bild der Nivellierung aller Überlebensmöglichkeiten wird. Der mit dem Derridaschen Überlebensbegriff einhergehenden Devise »Ich möchte endlich lernen, endlich lehren, zu leben« nachzukommen, dazu ist Kleist nicht mehr in der Lage, weil er dessen gewahr wird – sein Gemüt ist inzwischen zerrüttet, sein Sinn verdüstert –, daß für ihn »auf Erden nichts mehr zu lernen l. . . I übrig bleibt«.³⁴ Und auch wenn er im Zustand der Lust Abschied nimmt,³⁵ so läßt der »Triumphgesang«, den seine Seele in diesem »Augenblick des Todes« anstimmt, keinen Zweifel daran:³⁶ Wenn er sich dem Tod anheim gibt, wird er es nicht überleben.³⁷ Und dennoch: Kleist wäre nicht Kleist ohne Selbstwiderspruch. Zwar möchte er für das, was er liebt, in Grund und Boden gehen, darüber hinaus allerdings ist sein doppeltes Adieu Fanal einer unabsoluten Absolutheit. Denn daß er sich vorstellen kann, seine Schwester Marie im Jenseits wiederzusehen, weist darauf hin: Der Abgründige kann sich nicht zu einem originären Begriff des Überlebens durchringen. Die Ambivalenz ist entweder in Richtung eines endgültigen Abschieds ohne Aussicht auf Überleben aufgelöst oder alte Jenseitsvorstellungen werden restituiert.

Auf den ersten Blick anders scheint dies im Hinblick auf die Gräber, die

Kleist seiner Literatur eingeschrieben hat und die sich um das Werk des Dichters ranken: Sie sind ›Krypten‹ für einen abgründig glücklichen Niemand. Der Nichtigkeit des Abgrunds stehen sie als ›Kryptographien‹ entgegen.³⁸ Doch wenn gewiß wäre, daß »Kleists Gräber« ›Epigraphien‹ sind, Topoi dafür, daß In(-dieser-)Schrift etwas überlebt, um nicht zu sagen existiert, wenn sie auch nur punktuell Insignien einer Auferstehung oder seiner Unsterblichkeit sind, bilden seine Gräber, weil der volle Begriff des Überlebens mit dem theologischen Begriff der Auferstehung unvereinbar ist, schlicht Krypten eines Nach-Lebens.

Unter ganz anderen Vorzeichen zieht der Dichter, bevor seine Seele »zum Tode ganz reif geworden« ist,³⁹ (s)ein Überleben in *Prinz Friedrich von Homburg* in Betracht. Nicht von ungefähr lauten die ekstatischen ersten Worte, die in die »*Trommeln des Totenmarsches*« hinein gesprochen werden:

Nun, o Unendlichkeit, bist du ganz mein!
Du strahlst mir, durch die Binde meiner Augen,
Mir Glanz der tausendfachen Sonne zu!
Es wachsen Flügel mir an beiden Schultern,
Durch stille Ätherräume schwingt mein Geist;
Und wie ein Schiff, vom Hauch des Windes entführt,
Die muntre Hafenstadt versinken sieht,
So geht mir alles Leben unter:
Jetzt unterscheid ich Farben noch und Formen,
Und jetzt liegt Nebel alles unter mir.⁴⁰

Die hier dargebotene, um nicht zu sagen vorgespilte, Vorstellung von Unsterblichkeit ist durchaus ambivalent. Einerseits entrückt dem Prinzen die Welt in dem Maße, wie er sein Leben dahinschwinden sieht. Andererseits: Auch wenn sein Geist, engelsgleich, »stille Ätherräume« durchquert, repräsentiert das Untergehen-des-Lebens nicht notwendig den Eingang in die Unsterblichkeit. Der »Nebel«, der ihn (mehr noch als die Binde seiner Augen) am Ende von der Welt der Lebenden trennt, läßt sich in diesem Kontext als Denk-Bild verstehen, das das Hinter-sich-Lassen der diesseitigen Welt in Szene setzt. Dem Nebel fällt hierbei nicht von ungefähr eine besondere Rolle zu. Schließlich steht die »Nebelbank« in Immanuel Kants *Kritik der reinen Vernunft* für die phänomenale Welt, sie repräsentiert den eigentlichen »Sitz des Scheins«.⁴¹ Für den Hinaufsteigenden wird das Zurücklassen (Überwinden) der falschen Welt in diesem Fall möglich, indem das Dasein (als Schiff) die Welt der Phänomene verläßt: Der Prinz – ein metaphysischer Träumer und Geisterseher – begegnet so in dieser Vorstellung von der Zeit danach *in sich* der wahren Welt jenseits der Erscheinungen.⁴² Trennte ihn die Binde noch von der Präsenz der Unsterblichkeit, dessen Glanz durch sie hindurchstrahlte, ist, wenn er sich die Zeit danach

vorstellt, die Loslösung von der Welt am Ende vollzogen. Die Binde der Augen, die Bindung an die Augen und damit an die Welt der Erscheinungen, ist gelöst. Jenseits der Grenze wartet – zumindest als Möglichkeit, auch wenn das Gefängnis eine Art Traum darstellt – die Unsterblichkeit. Das Kleistsche Bild von der Zeit danach bleibt hiermit in Transzendenzvorstellungen verfangen: Die metaphysische Zweiweltenlehre, die der Prinz zum Ausdruck bringt, bleibt – wie Werthers Vorstellung von der Synchronisation des Dissynchronen, in der die Trennung von liebendem Subjekt und geliebtem Objekt aufgehoben wird – der Vorstellung des Nach-Lebens verhaftet. Zu einem originären Begriff des Überlebens dringt Kleist also weder angesichts des eigenen Todes in seinen Briefen noch im *Prinz Friedrich von Homburg* durch.

IV. Tot und noch lebend, gestorben und zugleich fortlebend, dies ist die rätselhafte Hinterlassenschaft desjenigen, für den das Leben eine Form des Todes geworden ist: »Ich lebe auf eigenen Credit hin, es ist vielleicht bloss ein Vorurtheil, daß ich lebe? . . .«⁴³ In seiner Quasi-Autobiographie *Ecce Homo* weiß Friedrich Nietzsche davon zu erzählen. Im Grunde ist dieses Ich, das sein Leben Revue passieren läßt, davon überzeugt, überhaupt nicht mehr zu leben. Dem entsprechen die Fakten: Kaum jemand hat Nietzsche bis dahin gelesen oder wirklich zur Kenntnis genommen. Wie ein Schatten lebt er in seiner Zeit. Entgegen der eigenen Ansicht, daß er mit etwas Großem an die Menschheit herangetreten ist, das diese in zwei Hälften zu brechen vermag, und für ihn die »große E r n t e z e i t« begonnen hat,⁴⁴ ist er 1888 als Denker noch unentdeckt und seine Werke unbekannt. Wie zum Trotz wird im Herbst seines Lebens die Mutter zum Synonym eines (sich selbst) Überlebenden: »Das Glück meines Daseins, seine Einzigkeit, liegt in seinem Verhängniß: ich bin, um es in Räthselform auszudrücken, als mein Vater bereits gestorben, als meine Mutter lebe ich noch und werde alt.«⁴⁵ Dem Werk kommt nicht nur ein Nach-Leben zu, es existiert bereits in einer kommenden Zeit. Dies andeutend schreibt Derrida über dieses Rätselbild: »Überlebend ist die Mutter, Überleben ist der Name der Mutter.«⁴⁶ Sich vom Konzept der Evidenz des Daseins und vom Prinzip der Identität absetzend, wird die Mutter zur Überlebensfigur. Sich in der generativen Grammatik seiner selbst überleben zu sehen, schließt auch ein, daß der Tod bereits zu Lebzeiten eingetreten ist und der Fortlebende ein Leben führen kann, das den Tod in sein Wesen aufgenommen hat. Eindrücklich ist davon in dem Brief an Ida Overbeck vom 19. Januar 1882 die Rede: »Eine s e h r langsame Bahn wird das Loos meiner Gedanken sein – ja ich glaube, um mich etwas blasphemisch auszudrücken, an m e i n Leben erst n a c h dem Tode und an meinen Tod w ä h r e n d des Lebens.«⁴⁷ In dem Brief an Franz Overbeck vom 14. April 1887 ist dann von der Gewißheit zu lesen, die in der Vorstellung vom Überleben als Kultur(-Schaffendem) Ausdruck findet: »Gesetzt, es wäre bald mit mir zu Ende – und ich ver-

schweige nicht ein tieferes Verlangen nach dem Tode – so bleibt Etwas von mir zurück, ein Stück Cultur, das einstweilen durch kein andres sich ersetzen läßt.«⁴⁸ Der Aphorismus 365 im fünften Buch der neuen Ausgabe der *Fröhlichen Wissenschaft* von 1887 sieht die Besonderheit der »posthumen Menschen« in ihrer heimsuchenden Kraft, denn ihre Wirkung entfalte sich erst, »nachdem wir bereits gestorben sind«; bis dahin existieren sie im Verborgenen, in einer unentdeckten Einsamkeit, »die bei uns Leben heisst und ebensogut Tod heissen könnte, wenn wir nicht wüssten, was aus uns w i r d, – und dass wir erst nach dem Tode zu u n s e r m Leben kommen und lebendig werden, ah! sehr lebendig! wir posthumen Menschen!«⁴⁹ Um aber den Satz »ich sehe mich gestorben« zu bejahen, muß sich der Schreibende zuvor die bedrohliche »Seinsweise« vorstellen, in der er (un-)möglichlicherweise überleben wird. Ein *gewisses* posthumes Überleben, nicht mehr und nicht weniger ist zu erwarten, solange die Zeit noch aussteht; und nur einige werden posthum geboren. Beängstigend bleibt, daß die Ereignishaftigkeit, die das Überleben (in) der Schrift einschließt, das Prinzip der Identität in Frage stellt.

Neben der mütterlichen Gestalt des Überlebens setzt Nietzsche noch eine weitere Überlebensfigur in Szene; wobei die Problematik von Werk und Dasein hier noch mehr in den Mittelpunkt rückt. Der Dithyrambus *Die Sonne sinkt* – ein Gedicht, das im Ganzen die Vorstellung vom »Lebensweg«, »wo ein sich« in der Nähe des »Todes« auf den »Mittag« des Lebens zurückschaut,⁵⁰ evoziert – mündet in der Strophe:

Siebente Einsamkeit!
nie empfand ich
Näher mir süsse Sicherheit,
wärmer der Sonne Blick.
– Glüht nicht das Eis meiner Gipfel noch?
Silbern, leicht, ein Fisch
Schwimmt nun mein Nachen hinaus ...⁵¹

Die Todesvorstellung ist zuvor schon angesprochen: »Heiterkeit, güldene, komm! / du des Todes / heimlichster, süssester Vorgenuss!«⁵² Die Verse »Silbern, leicht, ein Fisch / schwimmt nun mein Nachen hinaus ...« thematisieren schließlich die Vollendung des Lebens im Tod. Der Nachen aber, ein Gefährt, das den Toten ins Unbekannte überführt, wird zum Denk-Bild, in dem sich die Vorstellung vom Überleben (in) der Schrift verbirgt. Seiner Identität verlustig gegangen, ist das einstmals Daseiende fortan ein »Überbleibsel«, der Nachwelt ausgesetzt. In einem Brief an Franz Overbeck, vom 14. November 1881, bildet das Ensemble Schiff (Dasein), Schifffahrt (Leben), Meer (Welt) und Schiffsbruch (Tod) eine Szenerie, in der das Schwergewicht aber noch zu Gunsten einer endgültig-

gen Todesvorstellung ausfällt, wobei die Spur der unmöglichen Möglichkeit des Überlebens (in) der Schrift vielleicht schon ins Werk gesetzt ist: »Mein lieber Freund, was ist dies unser Leben? Ein Kahn, der im Meere schwimmt, von dem man nur dies mit Sicherheit weiß, daß er eines Tages umschlagen wird.«⁵³ Die Schifffahrt, die immer mehr zur Metapher für Dichtung wird, steht für den Prozeß der Remedialisierung. Der Nachen, der als silberner Fisch auf dem ungeheuren Meer (eine Allegorie der Schrift) den Überlebenden etwas zuführt, ist somit mehr als das »Bild für das Ende des Gedichts«, ⁵⁴ vielmehr hat sich mit dieser metapoetischen Vorstellung von der Schifffahrt (der Übersetzung im Medium der Schrift⁵⁵) eine skripturale Überlebensfiguration zum Denk-Bild verdichtet. Die Vorstellung von der Zeit danach verspricht, *etwas* in der Remediation der Schrift fortleben zu lassen.⁵⁶ Und weil Schreiben immer auch bedeutet, den Tod in der Schrift zu erfahren, ist es dementsprechend ein Nachen des Todes, der die Überreste des Verstorbenen der Nachwelt übergibt. Schon in *Also sprach Zarathustra* ist von ihm die Rede: »Da steht der Nachen, – dort hinüber geht es vielleicht in's grosse Nichts. – Aber wer will in diess ›Vielleicht‹ einsteigen? / Niemand von euch will in den Todes-Nachen einsteigen!«⁵⁷ Die Vorstellung des eigenen Todes bildet den Ausgangspunkt der Überführung der individuellen Überreste in den Raum der Alterität, in dem Identisches *per se* aufgeschoben, wenn nicht sogar suspendiert wird, um schließlich das Überleben (in) der Schrift als unmögliche Möglichkeit aufscheinen zu lassen. Ich als Schrift ist ein Anderes.

V. In den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts nimmt Heiner Müllers »Thanatographie« des Überlebens in einer Reihe von Gedichten Konturen an. Im Gedicht *HERZKRANZGEFÄSS* ist es die Zeitlichkeit des Daseins, die ins Blickfeld rückt, die dem Dasein zu nahe rückt: »Zeit ist Frist«, 21.8.1992, dies das Datum der Fertigstellung.⁵⁸ Die Daten der Gedichte verweisen in diesem Fall wie im weiteren auf das Vorwärtsrücken der Zeiger und damit auf das Ablaufen der Schonfrist. Der Lebende wird bald schon zu Tode kommen. Und weil es ohnehin so sein wird, begleitet dieses »auto-bio-graphische« Ich im Schreiben seinen bevorstehenden Tod und reflektiert ihn im Medium der Schrift. Die Gewißheit des Todes hat bereits Einzug gehalten, das Unvermeidliche ist bereits eingetreten. Vorlaufen zum Tode, ja, aber das Leben gewährt sich selber, wie in *ZAHNFÄULE IN PARIS*, Aufschub:

Etwas frist an mir
Ich rauche zuviel
Ich trinke zuviel

Ich sterbe zu langsam⁵⁹

Das Nicht-mehr-da-Sein dekliniert er in Figuren durch, zum Beispiel in der des Philosophen, der seinen nicht ganz freiwilligen Freitod im Dampfbad vollzog – *SENECAS TOD* ist auf August/September 1992 datiert –,⁶⁰ Ajax oder Ibsen;⁶¹ ebenso wenn es um Bismarck als Totengräber geht. Im Spiegel der Schrift erblickt der Schreibende schließlich die eigene Daseinsunmöglichkeit als poetischen Gegenstand besonderer Art. *STERBENDER MANN IM SPIEGEL* (2.10.1992) wägt aber auch die unmögliche Möglichkeit des Überlebens – im Denk-Bild der Nachkommen – ab:

Nach menschlichem Ermessen werden wir
Einander nicht wiedersehn Wir brauchen uns
Nichts mehr vorzumachen Es kommt Wahrscheinlich
Nichts Neues mehr sondern es kommt Wahrscheinlich
Nichts Was immer das sein mag
Auch der Sprung in den Spiegel brächte uns
Einander nicht mehr näher Glas klirrt
Wie Frauen schreien⁶²

Das Leben endet, und es kommt *wahrscheinlich* (bald schon) nichts Neues mehr. »Nichts Neues« steht bevor, aber es kommt *wahrscheinlich*. Das Oszillieren zwischen dem Abschied-Nehmen vom Leben und der Ankunft des Todes, der Wirklichkeit des Nichtseins und der Möglichkeit des Bestehens von etwas Neuem, hält das Dasein in der Schwebel. In *TRISTAN 1993* artikuliert sich diese Problematik des Überlebens im Sinne des Fort-Lebens; und zwar in der Frage des Ich, ob seinem »Kind« ein langes Leben zu wünschen ist oder aus Liebe ein früher Tod.⁶³ Was würde es für den Sterbenden bedeuten, wenn kein Leben danach bevorstünde oder zu erwarten wäre, selbst für die Nachkommen nicht? Das »rendezvous mit dem tod« (Oktober 1994), das auf der Isolierstation stattgefunden hat, hinterläßt zwar »im gedächtnis keine spur«;⁶⁴ was bleibt, aber ist die Erinnerung an dieses schwarze Loch. Auch eine Leere kann Raum einnehmen, vor allem im Leben eines Dramatikers. Minutiös inszeniert der *THEATERTOD* das Sterben eines Schauspielers auf der Bühne; zweifelsohne bilden die Mimen die idealen Darsteller des Todes: Sein Blut – am 9.12.1994 zu Papier gebracht – erscheint hier als »ein Farbfleck ohne Wiederkehr«⁶⁵. *LEERE ZEIT*, das Datum (31.12.1994) führt sodann das neue Jahr mit sich:

Meinen Schatten von gestern
Hat die Sonne verbrannt
In einem müden April

Staub auf den Büchern
In der Nacht
Gehn die Uhren schneller

Kein Wind vom Meer
Warten auf nichts⁶⁶

Das »Warten auf nichts«, eine Beckett entwendete Devise, verschärft die Dringlichkeit, zu einem Begriff des Überlebens vorzudringen; besonders, weil die Zeit schneller voranschreitet (»Gehn die Uhren schneller«). Was davon abhält, ist die beängstigende Möglichkeit, die mit dem Nichts-mehr-Sein verbunden ist. Nochmals existentiell gesteigert wird das Thema in *NOTIZ 409* vor Augen geführt. Die Vorstellung von der Zeit danach ist es, die den Lebenden in die (Nicht-)Zeit und damit in die Lage der Toten hineinversetzt: – »Baden-Baden, Oktober 1995« – »ein Blutbad«:

ICH LAG UNTER ICHWEISSNICHT WIEVIEL TOTEN
MIT ANGST DASS EINER LEBT UND BEWEGT SICH
ODER FÄNGT AN ZU SCHREIN ÜBER MIR DIE SCHOSSEN
AUF ALLES WAS SICH REGTE ODER LAUT GAB
GLÜCKLICHERWEISE WAREN ALLE TOT⁶⁷

Die mitunter beängstigende Vorstellung vom Leben *unter* den Toten ist mit ein Grund dafür, daß im Gedicht *ENDE DER HANDSCHRIFT* (1995) das Schreiborgan, dem eine Nähe zum Sein nachgesagt wird, Widerstand leistet:

Neuerdings wenn ich etwas aufschreiben will
Einen Satz ein Gedicht eine Weisheit
Sträubt meine Hand sich gegen den Schreibzwang
Dem mein Kopf sie unterwerfen will
Die Schrift wird unlesbar Nur die Schreibmaschine
Hält mich noch aus dem Abgrund dem Schweigen
Das der Protagonist meiner Zukunft ist⁶⁸

Angesichts des nahenden Endes plädiert das schreibende Ich für die Schreibmaschine. Sie widersteht (noch) dem dunklen Abgrund. Leben lernen mit dem Gestell, wie mit dem im Spiegel wahrnehmbaren, zerschnittenen Körper – »in der mitte geteilt von der operation« (28.10.1994), die das Leben gerettet hat, zuvor schon –: dieser »halben maschine«. ⁶⁹ Das ek-sistenteielle Gestell enthält sich dem Schweigen und wahrt den Abstand zum Protagonisten der Zukunft.

Wie das Schreiben Supplement der Schrift ist, wird der Tod zum Supplement des Lebens, die Krankheit wiederum substantieller Teil des Körpers. In Müllers letztem Gedicht – kurz vor dessen Krebstod, vor dem Tod seines Leibes zumindest geschrieben (das Datum, eine Signatur des Todes: 12.12.1995) – ist von der Annahme der Krankheit und damit des Ablebens als substantiellem Bestandteil zu lesen:

ICH KAUE DIE KRANKENKOST DER TOD
Schmeckt durch
Nach der letzten
Endoskopie in den Augen der Ärzte
War mein Grab offen Beinahe rührte mich
Die Trauer der Experten und beinahe
War ich stolz auf meinen unbesiegt
Tumor
Einen Augenblick lang Fleisch
Von meinem Fleisch⁷⁰

Die Akzeptanz der Krankheit, nicht aber des Todes, führt sogar zu einer Sympathie für den Tumor, bis hin zu religiösen Konnotationen (»Fleisch / Von meinem Fleisch«). Und dennoch: Auch wenn die Toten bereits »auf der Gegenschräge« warten,⁷¹ hat der Patient nichtsdestotrotz nur beinahe gelernt, die Krankheit zu akzeptieren, hat der das Nicht-mehr-da-Sein-Schmeckende nur beinahe den Tod zu akzeptieren gelernt. Das Ende der Frist einen Augenblick zu bejahen, ist dann mit ein Grund dafür, daß parallel zu dieser Erfahrung der Endlichkeit ein Überlebensbegriff Konturen annimmt. Im Gedicht *TRAUMWALD* ist erstmals die unmögliche Möglichkeit des Überlebens (in) der Schrift im vollen Sinne, das heißt in seiner *zugleich* beängstigenden wie hoffnungsvollen Gestalt antizipiert; 1994 werden die Buchstaben zum Wald, der das schreibende Ich aufzunehmen verspricht, um ein Kind der Schrift zu sein:

Heut Nacht durchschritt ich einen Wald im Traum
Er war voll Grauen Nach dem Alphabet
Mit leeren Augen die kein Blick versteht
Standen die Tiere zwischen Baum und Baum
Vom Frost in Stein gehaun Aus dem Spalier
Der Fichten mir entgegen durch den Schnee
Trat klirrend träum ich seh ich was ich seh
Ein Kind in Rüstung Harnisch und Visier
Im Arm die Lanze Deren Spitze blinkt

Im Fichtendunkel das die Sonne trinkt
Die letzte Tagesspur ein goldner Strich
Hinter dem Traumwald der zum Sterben winkt
Und in dem Lidschlag zwischen Stoß und Stich
Sah mein Gesicht mich an: das Kind war ich⁷²

Roland Barthes' Satz »Eintauchen in den buchstäblichen TOD«⁷³ entfaltet in diesem Kontext sein volles Gewicht. Leben wird Literatur. In Müllers Prosa-skizze *TRAUMTEXT* von 1995, in dem das Motiv des Kindes entfaltet ist, wird das Ich quasi sinnbildlich der Alterität ausgesetzt: »Ich gehe, meine Tochter, sie ist zwei Jahre alt, in einem aus Bambus geflochtenen Korb auf dem Rücken, einen schmalen Betonstreifen ohne Geländer am Rand eines riesigen Wasserbeckens entlang, rechts oder links von mir, je nach der Richtung meines Rundgangs, (die einzige Wahl, die ich habe), eine unersteigbar hohe Wand, die ebenfalls aus Beton besteht. Die Wand ist ohne Lücke, kein Ausstieg aus dem Kessel, ein Rätsel, wie wir/ich hineingekommen sind/bin, das Kind auf dem Rücken.«⁷⁴

Die Tochter, als »Wort für die »Werktochter«, um deren Weiterleben es vielleicht sogar mehr geht, als um die lebende, denn sie hat zumindest noch eine lebende Mutter,⁷⁵ wird hier zur Überlebensfigur. Ein Doppelgänger bildet den Gegenpol zu dieser Figur; er erscheint gegen Ende und leitet das Nicht-mehr-Sein ein: »Der Mann ist dick, das Sterben beginnt damit, dass er sich das Hemd aufreißt«. Das Ich beobachtet die konvulsivischen Bewegungen, die den Körper des Mannes erfassen; bis nur noch ein Erdbeben ihn bewegt und er zur Ruhe kommt: »im Einverständnis mit den Gesetzen der Gravitation, das wir gewohnt sind Tod zu nennen.«⁷⁶ Das lange Schauen auf den Sterbenden im »Liegestuhl« führt schließlich dazu, daß der Gehende aus der Balance gerät und in »das grundlose Wasser stürzt«, so daß sich der Bambuskorb vom Körper löst. Der sich von der Tochter Lösende sieht nun – Blickumkehr – die auf ihn gerichteten Augen der Zurückbleibenden; und ein Gedanke blitzt auf: »BLEIB WEG VON MIR DER DIR NICHT HELFEN KANN«, »während ihr fordernd vertrauender Blick mir hilflosem Schwimmer das Herz zerreißt.«⁷⁷ Das Thema des Überlassenseins des Werks an die Nachwelt bildet das Gravitationszentrum des Textes. Im Ausgesetztsein in bzw. an den Raum der Alterität wird die Abspaltung vom Ich sinnfällig, die das Schreiben und mehr noch die Schrift bedeutet. Die Zeit danach vorstellend, geht etwas aus, vom Kind, das fortlebt, sich vom Vater lösend, seine Identität abstreifend, hilflos dem Wasser überlassen. An dieser Stelle bleibt auch Müllers *TRAUMTEXT* in gewisser Weise einem Denken verhaftet, das sich in seinen Kindern weitergegeben sieht. Doch in der Wendung »BLEIB WEG VON MIR DER DIR NICHT HELFEN KANN« tritt zugleich die Differenz zwischen dem Autor und dem Werk, dem Geschriebenen und der Schrift

in aller Deutlichkeit zu Tage: Die Tochter ist ein vom Vater verschiedenes Wesen. Aufgrund der Zerstreuung der Identität, die der Integrität des Sinns entbehrt, zerbricht die Zusammengehörigkeit von Dasein und Werk. Der Nachwelt anvertraut, ist der »TRAUMTEXT« – Synonym für das Leben, das sich die Zeit danach vorgestellt hat, um Schrift zu werden – der einzige, der »eigentliche« Überlebende.

VI. Fazit: Während die bei Goethe und Kleist thematisierte existentielle bzw. ekstatische Vorstellung von der Zeit danach nicht dem vollen Überlebensbegriff entspricht, besteht die Modernität Nietzsches und Müllers darin, den Überlebensbegriff im Kontext der Schrift zur Sprache zu bringen. Sich einem solchen Denken des Todes zu überlassen schließt ein, die unmögliche Möglichkeit des Überlebens (in) der Schrift, in seiner beängstigenden und zugleich hoffnungsvollen Aussicht, ins Werk zu setzen. Ein originärer Begriff des Überlebens erkennt die Ambivalenz der möglichen Daseinsunmöglichkeit an und hält die Waage zwischen wirklicher Angst und möglicher Hoffnung. Unmöglich zu wissen, was nach dem Leben bleibt, ob etwas fortlebt, überlebt. Der Schreibende, der sich der Schrift ausgesetzt sieht, lebt dann als »Überbleibsel« der Remediation fort. Von der Metapher umfungen, überlebt das Dasein dann – vielleicht – in der Alterität des anderen. Demgegenüber desavouieren Transzendenzvorstellung und Unsterblichkeitsglaube die Radikalität des Überlebensbegriffs.⁷⁸ Jedwede Ewigkeitsforderung ist ein Erfolg des Wunschlebens. Wenn der Tod seinen Stachel verliert, ist der Überlebensbegriff desavouiert. Und wo die Hoffnung auf ein Reich ohne Tränen überhand nimmt,⁷⁹ ist das fragile Gleichgewicht aufgehoben. Die (un-)tröstliche Aussicht, daß das je eigene Dasein, der Identität am Ende der Lebenszeit verlustig gegangen, (un-)möglicherweise im Anderen fortlebt, kennzeichnet die Ambivalenz des Überlebensbegriffs. Eine solche Vorstellung, die das Vertraute, Behagliche und das Beängstigende, Verborgene-Gehaltene gleichermaßen mit sich bringt, birgt bei Freud der Begriff des Unheimlichen.⁸⁰ Diese fundamentale und irreduzible Ungewißheit bzw. diese nicht aufzulösende Ambivalenz,⁸¹ die der Vorstellung vom Überleben (in) der Schrift *per se* zugrunde liegt, wäre dann Ausdruck eines sich Bahn brechenden Konflikts, eines Lebenden, das sich selbst dahinschwinden sieht und zugleich einen Blick für seinen Fortbestand hat.

In der Alterität überlebt das Dasein sich selbst –: ein *unheimliches Überleben*. Die Zeit des Überlebens wird kommen, eine unmögliche Möglichkeit, ihr (nicht) zu entgehen.

Anmerkungen

- 1 Jacques Derrida: *Leben ist Überleben*, Wien 2005, S. 40–42. Derrida reflektiert die Benjaminsche Unterscheidung zwischen Überleben, im Sinne von »den Tod überleben, wie ein Buch den Tod seines Autors oder ein Kind den Tod seiner Eltern überleben kann«, und »Fortleben«, als fortfahren zu leben (ebd., S. 32).
- 2 Martin Heidegger: *Der Satz der Identität*, in: Heidegger: *Identität und Differenz*, 9. Aufl., Pfullingen 1990.
- 3 Weil Schreiben »das Produzieren eines Zeichens [marque] ist, das – nach dem zukünftigen Verschwinden seines Produzenten – »eine Maschine darstellt, die ihrerseits produktiv ist«, zerstreut sich die Identität jedes Sinns fortwährend (Jacques Derrida: *Signatur Ereignis Kontext*, in: Derrida: *Limited Inc.*, Wien 2001, S. 25). Das Graphem als »nicht anwesendel | ristance eines differentiellen Zeichens [marque différentielle]« (ebd., S. 29) verunmöglicht die Integrität des Sinns. Das heißt darüber hinaus: Gerade weil Literatur als Kunst per se subversiv ist, dekonstruiert sie ihre »eigene Seinsweise«: »Die Kunst und der Tod, die Kunst und ihr Tod wären einbegriffen in den Raum der Alteration der originären Iteration [. . .]; der Wiederholung, der Reproduktion, der Repräsentation; desgleichen in den Raum als Möglichkeit der Iteration und als Auszug aus dem außer sich gesetzten Leben.« (Jacques Derrida: *Grammatologie*, Frankfurt/Main 1983, S. 358).
- 4 Jacques Derrida: *Maschinen Papier*, Wien 2006, S. 23.
- 5 Derrida: *Leben ist Überleben*, S. 40. Siehe zudem: »Was hier ›Tod‹ heißt, ist der Gattungsname, den wir meiner Abwesenheit im Verhältnis zu allem, was ich schreibe – ob es sich nun um eine tatsächliche Abwesenheit oder um eine der Aufmerksamkeit oder der Intention, des Ernstes oder der Überzeugung handelt –, im allgemeinen verleihen«; und: »Schreiben heißt a priori wissen, daß ich sterblich bin, daß aber der Empfänger es auch ist« (Geoffrey Bennington: *Derridabase*, in: Geoffrey Bennington, *Jacques Derrida: Jacques Derrida. Ein Portrait*, Frankfurt/Main 1994, S. 59 f.).
- 6 Der Heideggersche Begriff der Angst müßte um eine Nuance erweitert werden. Denn das Wovor der Angst wäre, wenn es um die ambivalente Möglichkeit des Überlebens geht, zudem die unerhörte Unaufhörlichkeit des In-der-Welt-Seins als solchem. Der originäre Begriff des Überlebens begünstigt und unterminiert so das Vorlaufen zum Tode. In der Toten- oder Abschiedsrede an Hans-Georg Gadamer heißt es über den Weltverlust, dem zunächst jeder begegnet: »Der Überlebende bleibt also allein. Jenseits der Welt des anderen ist er auf gewisse Weise jenseits oder diesseits der Welt selbst. In der Welt außerhalb der Welt und der Welt beraubt« (Jacques Derrida: *Der ununterbrochene Dialog: zwischen zwei Unendlichkeiten, das Gedicht*, in: Jacques Derrida, Hans-Georg Gadamer: *Der ununterbrochene Dialog*, Frankfurt/Main 2004, S. 15).
- 7 Der genuine Denker des Todes bedenkt zwar die Bedeutung der Vorwegnahme des Todes als »Sein zum Tode«, allerdings ohne ihr den Gedanken der Testamentarität der Schrift bzw. den Begriff des Überlebens abzugewinnen (Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, 17. Aufl., Tübingen 1993, S. 235 f.). Es tangiert ihn nicht, daß die Spuren der Toten den Hinterbliebenen auch nach der Totenfeier als Zeichen zum Andenken bleiben: »Der Verstorbene hat unsere ›Welt‹ verlassen und zurückgelassen. Aus ihr her können die Bleibenden noch mit ihm sein« (ebd., S. 238). Deutlich wird hierbei: Obwohl er die vulgäre Vorstellung des Überlebens, die danach trachtet, den

- * Anderen zu überleben, um ihn einer Ökonomie des Überlebens unterzuordnen, kritisiert, gelingt es Heidegger dennoch nicht, einen originären Überlebensbegriff ins Werk zu setzen.
- 8 Jacques Derrida: *As if I were dead. / Als ob ich tot wäre*, Wien 2000, S. 18 f.
- 9 Ebd., S. 21.
- 10 Prominente Vorläufer haben das Denken an die Möglichkeit des Todes, diese Übung im Sterben, als Praktik verstanden, seinem Leben eine Form zu geben (vgl. Pierre Hadot: *Wege zur Weisheit oder: Was lehrt uns die antike Philosophie?*, Frankfurt/Main 1999, S. 222–230).
- 11 Der Ausdruck »*Je voudrais apprendre à vivre enfin*« heißt sowohl »Ich möchte endlich lernen zu leben« als auch »Ich möchte endlich leben zu lernen«. Siehe hierzu: »*Apprendre à vivre*« (zu leben lernen/lehren), das heißt reifen, aber auch erziehen: den anderen und vor allem sich selbst lehren. Sich an jemanden zu wenden, um ihm zu sagen »*je vais t'apprendre à vivre*« (wörtlich: ich werde dich lehren zu leben), das bedeutet, bisweilen in einem drohenden Unterton: ich werde dich formen, ja dich dressieren. Allerdings – und das Doppeldeutige dieses Spiels ist mir wichtig – öffnet sich dieser Seufzer auch einer noch schwierigeren Fragestellung: Leben, kann man das lernen? Kann man das lehren?« (Derrida: *Leben ist Überleben*, S. 29 f.).
- 12 Vgl. Derrida: *Grammatologie*, S. 247.
- 13 In den Worten »Du bist tot«, die der junge Maurice Blanchot erlitt, als er gegen Ende des Krieges vor eine Wand gestellt wurde, um erschossen zu werden, berühren sich die beiden Vorstellungen des Überlebens auf besondere Weise: Den Augenblick des Todes erinnert Blanchot, eine Erinnerung, die dessen quasi »autobiothanographische« Erzählung *L'Instant de ma mort* festhält, fortan als stets an-/ausstehend; und dies gerade, weil er in letzter Minute dem Hinrichtungskommando entgeht: »Das unmittelbare Bevorstehen dessen, was seit jeher bereits Vergangenheit ist, nun, das ist eine unglaubliche Zeit. Sie scheint auf das Kommen eines Zukünftigen hin zu deportieren, was seit jeher stattgefunden hat.« (Jacques Derrida: *Bleibe, Maurice Blanchot*, Wien 2003, S. 54).
- 14 Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 250. Der Tod läßt sich dann nicht mehr ausschließlich als »Möglichkeit des Nicht-mehr-Dasein-könnens« begreifen (ebd.), insofern in den Spuren der Schrift das Dasein möglicherweise im zukünftigen Raum der Alteration überlebt.
- 15 »Der Akt des Schreibens wäre eigentlich [...] das größte Opfer für die größtmögliche Wiederaneignung der Präsenz. Unter diesem Gesichtspunkt wußte Rousseau, daß der Tod nicht das einfache Draußen des Lebens ist. Der Tod durch die Schrift inauguriert auch das Leben« (Derrida: *Grammatologie*, S. 247).
- 16 Derrida: *Der ununterbrochene Dialog*, S. 15.
- 17 In *Circonfession* bildet der Tod von Derridas Mutter Esther das *punctum* des Textes (vgl. Byung-Chul Han: *Todesarten. Philosophische Untersuchungen zum Tod*, München 1998, S. 211).
- 18 »Der kryptische Ort ist also auch eine Grabstätte« und: »Der Bewohner einer Krypta ist immer ein lebendig Toter« (Jacques Derrida: *Fors*, in: Nicolas Abraham, Maria Torok: *Kryptonymie. Das Verbarium des Wolfmanns*, Frankfurt/Main-Berlin 1979, S. 19; 20). Die Krypta, als Gedenkstätte, die das geliebte Wesen im Unbewußten einschließt oder es ins Ich integriert, ist somit stets ein Ort anasemischer Retranskription.
- 19 Emmanuel Levinas sieht im Tod des Anderen nicht nur die Möglichkeit der Refiguration des Anderen, vor allem ist seine Thanatologie untrennbar mit einer Ethik

- des Anderen verbunden: »Das Überleben wäre für Levinas nur dann *sinnvoll*, wenn das *Über* im Über-Leben die Immanenz des Willens zu sich aufbräche. Das *Über* müßte eine Transzendenz anzeigen, ein Jenseits des Sich-Wollens. I. . J. Das *Über* gäbe dem Leben einen Sinn, der sinnvoller wäre als das *Weiter*. I. . J. Das sinnvolle Überleben ist nach Levinas für einen unendlichen Sinn oder für den Anderen zu leben.« (Han: *Todesarten*, S. 58).
- 20 »Man muß den Umgang der Überlebenden unterbrechen, den Schleier zum Anderen zerreißen, dem toten Anderen, der *in uns* ist, aber als *Anderer*« (Jacques Derrida: *Die Tode von Roland Barthes*, Berlin 1987, S. 32).
- 21 Vgl. Jacques Derrida: *Die Postkarte: von Sokrates bis an Freud und jenseits. Erste Lieferung*, Berlin 1982.
- 22 Han: *Todesarten*, S. 206.
- 23 »Ist das Schreiben ein listenreiches *Sein gegen den Tod*? Man macht sich dem »Blattwerk« zum *Verwecheln* ähnlich, man verschmilzt mit diesem *Werk* aus beschriebenen Blättern, um dort heimlich zu überleben, um sich dort in aller Ruhe einzurichten, um *sich* wieder zu sammeln, bis man so schwer wird wie das »Ding«, beladen mit all dem, was gewesen ist, eine schwere Gedächtnismaschine mit einer *Auto-Mobilität*« (Han: *Todesarten*, S. 221).
- 24 Derrida: *Bleibe*, S. 26. Siehe zudem Anm. 3.
- 25 Im Gegensatz zu Habermas, der Modernismus als »Sehnsucht nach der wahren Präsenz« verstanden wissen will (Jürgen Habermas: *Die Moderne - ein unvollendetes Projekt*, in: Wolfgang Iser (Hg.): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, 2. Aufl., Berlin 1994, S. 179), betont Lyotard die Dimension des Zukünftigen des Schreibens bzw. der Schrift (Jean François Lyotard: *Die Moderne redigieren*, in: Ebd.).
- 26 Johann Wolfgang Goethe: *Die Leiden des jungen Werthers*, in: *Werke*, Bd. 6: *Romane und Novellen I* (Hamburger Ausgabe), München 1998, S. 104 f.
- 27 Der Blick auf Lotte, die wiederum auf das Grab Werthers sieht, bildet ein libidinöses Dreieck, so daß diese Vorstellung die absolute Trennung suspendiert oder zumindest aufschiebt. Die wirkliche Todesvorstellung hingegen schließt das Wiedersehen aus. Das Fazit einer Liebenden mag hierfür beispielhaft stehen: »Nach Sartres Tod schrieb die Beauvoir: »Sein Tod trennt uns. Mein Tod wird uns nicht wiedervereinen. So ist es nun einmal.« (Thomas H. Macho: *Todesmetaphern*, Frankfurt/Main 1987, S. 63).
- 28 Roland Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, Frankfurt/Main 1988, S. 102.
- 29 Auch Faust stellt, wie Werther, eine Überlebensfigur dar. Während diesen am Ende kein Geistlicher begleitet, stellen die Worte des »CHORUS MYSTICUS«, die Fausts Erhebung begleiten, (s)ein Nach-Leben in Aussicht: »Alles Vergängliche / Ist nur ein Gleichnis; / Das Unzulängliche, / Hier wird's Ereignis; / Das Unbeschreibliche, / Hier ist's getan; / Das Ewig-Weibliche / Zieht uns hinan« (Johann Wolfgang Goethe: *Faust II*, in: *Werke*, Bd. 3: *Dramatische Dichtungen I* [Hamburger Ausgabe], S. 364). Goethes bevorzugter Gesprächspartner der letzten Jahre gibt Hinweise darauf, daß auch der Dichter einer Metaphysik des Überlebens verhaftet blieb; zum Beispiel wenn er die folgenden Worte wiedergibt: »Ich zweifle nicht an unserer Fortdauer, denn die Natur kann die Entelechie nicht entbehren; aber wir sind nicht auf die gleiche Weise unsterblich, und um sich künftig als große Entelechie zu manifestieren, muß man auch eine sein.« (Johann Peter Eckermann: *Gespräche mit Goethe - In den letzten Jahren seines Lebens*, Frankfurt/Main 1981, S. 347).
- 30 Inwiefern Briefe zum Supplement der Tränen werden können, siehe Albrecht

- Koschorke: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München 1999.
- 31 Goethe: *Die Leiden des jungen Werthers*, S. 110 f.
- 32 Heinrich von Kleists Brief an Marie vom 19. November 1811 (223), in: Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe. Zweibändige Ausgabe in einem Band*, Frankfurt/Main 2001, Bd. 2, S. 885. Dieses Liebes-Todes-Motiv, angesichts dessen, jemanden gefunden zu haben, der »Mittel genug in Händen hätte mich hier zu beglücken«, zu sterben (ebd.), sozusagen im Appell der Liebe und der Hoffnung den Abgrund zu sehen, allerdings auf dem postalischen Tableau in Szene gesetzt, teilt er mit Albert Camus' Protagonisten Patrice Mersault: »und im Morgengrauen und beim Erwachen der Welt [fand er Zeit] gleichsam einen allumfassenden Appell der Liebe und Hoffnung zu vernehmen, der gewiß sein Grauen vor dem Tode auslöschte, ihm zugleich aber versicherte, daß er einen Grund zum Sterben in dem finden würde, was für ihn der Grund zu leben gewesen war.« (Albert Camus: *Der glückliche Tod*, Hamburg 2001, S. 131).
- 33 »[D]ie Wahrheit ist, daß mir auf Erden nicht zu helfen war.« (Kleists Brief an Ulrike, geschrieben »am Morgen meines Todes« (226), in: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 2, S. 887.
- 34 »und daß ich sterbe, weil mir auf Erden nichts mehr zu lernen [...] übrig bleibt. Lebe wohl!« (Kleists Brief an Marie vom 19. November 1811 [223], in: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 2, S. 884 f).
- 35 Georg Groddeck, der Begründer der psychosomatischen Medizin, hat diese Amalgamierung von Lust und Tod in die prägnante Formel gebracht »Der Mensch stirbt nur dann, wenn er sterben will«. Ausnahmslos jeder Tod wird dann als Selbstmord betrachtet, »als Tat des organischen Lebens, das seine Lusterfüllung als einzigen Maßstab jeder Entscheidung im Auge hat« (Macho: *Todesmetaphern*, S. 56). Die Verbindung von Psychologie und Kosmologie, die im Brief im Ansatz Ausdruck findet, durchzieht bereits die Todesszene von Kleists Prinzen von Homburg, dessen Geist Ätherräume durchquert: »Alle Bestimmungen sind von Anfang an dem Horizont des Lustprinzips unterworfen; alles wird vom Es erfüllt, wie von einem Äther, der sich schon darum nicht mehr nachweisen läßt, weil er per definitionem überall anwesend ist« (ebd.).
- 36 Kleists Brief an Marie vom 19. November 1811 (223), in: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 2, S. 884.
- 37 Ebd.
- 38 »Als Schrift leerer Gräber richtet sich Kleists Werk auf eine Nachwelt, für die sein Grab lesbar (zu machen) ist als Zeichen seiner Unsterblichkeit, als Auferstehung der Schrift«, und: »Auf den Punkt einer Inschrift gebracht hat diese Lesbarmachung des Grabes bereits eine viel zitierte Anekdote Kleists, »Der Griffel Gottes«. In ihr wird das Grab selbst zum Ort einer Inschrift, die keinen Ort mehr als den zu Lesenden kennt, der als Topos In-(dieser-)Schrift doch existiert.« (Martin Roussel: *Kleists Gräber. Schrift, Identität, Modernität (Epigraphien)*, in: Oliver Kohns, Martin Roussel (Hg.): *Einschnitte - Identität in der Moderne*, Würzburg 2007, S. 257-259).
- 39 Kleists Brief an Marie vom 19. November 1811 (223), in: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 2, S. 885.
- 40 Kleist: *Prinz Friedrich von Homburg*, ebd., Bd. 1, S. 707.
- 41 Der Philosoph aus Königsberg begreift den reinen Verstand als »Insel«, dieses »Land der Wahrheit«, das von einem »stürmischen Ozeane«, dem »eigentlichen Sitze des Scheins« umgeben werde: wo manche »Nebelbank« »neue Länder lügt«. (Immanuel

- Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, hg. von Wilhelm Weischedel, 2. Aufl., Frankfurt/Main 1996, B 294/95, S. 267).
- 42 Die fundamentale Kritik Nietzsches in *Wie die wahre Welt endlich zur Fabel wurde* trifft auch in diesem Fall zu: »Die alte Sonne im Grunde, aber durch Nebel und Skepsis hindurch.« (Friedrich Nietzsche: *Götzen-Dämmerung*, in: Nietzsche: *Kritische Studienausgabe*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, 2. Aufl., München-Berlin-New York 1987, Bd. 6, S. 80).
- 43 Nietzsche: *Ecce Homo. Wie man wird, was man ist*, in: Ebd., S. 257. Mit der Zeit verdichtet sich das Gefühl, quasi tot zu sein, demnach zur Vorstellung, sich überlebt zu haben. Die Intensitätssteigerung wird nachvollziehbar, wenn man sieht, daß Nietzsche 1881 bereits dieses Gefühl erfährt und in einer Postkarte an Paul Rée zur Sprache bringt: »Mir ist mitunter als ob ich als Längst-Gestorbener mir die Dinge und Menschen anschaute« (Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe*, München-Berlin-New York, Bd. 6 (Januar 1880-Dezember 1884, S. 101 f.).
- 44 Ebd., Bd. 8 (Januar 1887-Januar 1889), S. 453.
- 45 Nietzsche: *Ecce Homo*, S. 264.
- 46 Jacques Derrida: *Otobiographien - Die Lehre Nietzsches und die Politik des Eigennamens*, in: Jacques Derrida, Friedrich Kittler: *Nietzsche - Politik de Eigennamens. Wie man abschafft, wovon man spricht*, Berlin 2000, S. 35.
- 47 Nietzsche: *Sämtliche Briefe*, Bd. 6 (Januar 1880-Dezember 1884), S. 156.
- 48 Ebd., Bd. 8 (Januar 1887-Januar 1889), S. 56.
- 49 Friedrich Nietzsche: *Die fröhliche Wissenschaft*, in: *Kritische Studienausgabe*, Bd. 3, S. 613 f. Die Botschaften des Posthumen richten sich dann nur an diejenigen gegenwärtigen Leser, die mit einem Fuß bereits jenseits des Lebens stehen.
- 50 Wolfram Groddeck: *Nietzsches Gedicht »Die Sonne sinkt«. Eine philologische Lektüre des sechsten »Dionysos-Dithyrambus«*, in: Ernst Behler, Mazzino Montinari, Wolfgang Müller-Lauter, Heinz Wenzel (Hg.): *Nietzsche-Studien*, Bd. 16, Berlin-New York 1987, S. 36.
- 51 Friedrich Nietzsche: *Dionysos-Dithyramben*, in: *Kritische Studienausgabe*, Bd. 6, S. 395. Der Titel gebende Vers kann hierbei nicht nur als Anspielung auf die angesprochene Stelle im *Werther* verstanden werden. Auch in *Faust II* ist die sinkende Sonne, die Fausts bevorstehenden Tod ankündigt, wirkungsvoll in Szene gesetzt. Lynkeus der Türmer eröffnet die Szene »Palast« mit den Worten: »Die Sonne sinkt, die letzten Schiffe, / Sie ziehen munter hafenein« (Goethe: *Faust II* [wie Anm. 29], S. 336).
- 52 Nietzsche: *Dionysos-Dithyramben*, S. 394.
- 53 Nietzsche: *Sämtliche Briefe*, Bd. 6 (Januar 1880-Dezember 1884), S. 139.
- 54 Groddeck: *Nietzsches Dithyrambus »Die Sonne sinkt«*, S. 43. Zum Fisch als Daseinsmetapher heißt es in einer Postkarte an Heinrich Köselitz (Dezember 1881): »Ich lebe s e l t s a m, wie auf den Wellenspitzen des Daseins - eine Art fliegender Fisch« (Nietzsche: *Sämtliche Briefe*, Bd. 6 (Januar 1880-Dezember 1884), S. 148).
- 55 »(.) zwischen Übertragung* und Übersetzung*, bezeichnet doch metaphoriklos im sogenannten modernen Griechisch alles, was die Transportmittel betrifft« (Jacques Derrida: *Der Entzug der Metapher*, in: Volker Bohn (Hg.): *Romantik. Literatur und Philosophie. Internationale Beiträge zur Poetik*, Frankfurt/Main 1987, S. 317).
- 56 Vgl. hierzu vom Verfasser: *Nietzsches »Wende zur Schrift«. Selbstbezüglichkeit, Performanz, Remediation*, in: *Nietzscheforschung*, Bd. 14, Berlin 2008.
- 57 Friedrich Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*, in: *Kritische Studienausgabe*, Bd. 4, S. 259. Vielleicht ist der Gegensatz von Leben und Tod auch nur das Resultat eines metaphysischen Nachtriebs: »Hüten wir uns, zu sagen, dass Tod dem Leben entge-

- gengesetzt sei. Das Lebende ist nur eine Art des Toten, und eine sehr seltene Art.« (Nietzsche: *Die fröhliche Wissenschaft*, S. 468).
- 58 Heiner Müller: *Ende der Handschrift*, Frankfurt/Main 2000, S. 57.
- 59 Ebd., S. 46.
- 60 Ebd., S. 58 f.
- 61 Ebd.
- 62 Ebd., S. 60.
- 63 Ebd., S. 72.
- 64 Heiner Müller: *Werke I: Die Gedichte*, hg. von Frank Hörnigk, Frankfurt/Main 1998, S. 281.
- 65 Müller: *Ende der Handschrift*, S. 77.
- 66 Ebd., S. 79.
- 67 Ebd., S. 91–93. In einer sich der Prosopopöie bedienenden, posthum veröffentlichten Umschrift von Bertolt Brechts Grabstein-Gedicht heißt es in bezug auf Michel Foucaults Utopie einer kommenden *epoché* nach dem Sein des Menschen: »Das Gras soll wachsen über meinen Namen / Der auf dem Grabstein steht Vergessen sein / Will ich von allen eine Spur im Sand«. (Müller: *Germania 3 Gespenster am toten Mann*, in: *Werke V: Schriften 3*, hg. von Frank Hörnigk, Frankfurt/Main 2005, S. 288).
- 68 Müller: *Ende der Handschrift*, S. 94.
- 69 Müller: *Werke I: Die Gedichte*, S. 280.
- 70 Müller: *Ende der Handschrift*, S. 96.
- 71 Müller: *Werke I: Die Gedichte*, S. 323.
- 72 Müller: *Ende der Handschrift*, S. 87.
- 73 Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt/Main 1989, S. 130.
- 74 Heiner Müller: *TRAUMTEXT*, in: Klaus Theweleit: Heiner Müller. *Traumtext*, Frankfurt/Main 1996, S. 8.
- 75 Klaus Theweleit: *Traumtext*, in: Ebd., S. 13.
- 76 Müller: *TRAUMTEXT*, S. 9.
- 77 Ebd.
- 78 Eindrücklich ist diese Absage an jedwede Transzendenz im »Sterbebericht« von Sofie Paneth festgehalten. Um so glaubhafter, da der Augenblick des Todes Hoffnungen wiederzubeleben vermag, so daß in der Todesangst der alte Kinderglaube überlebt. Nicht so bei Josef Paneth, wenn er sagt, daß er »ohne jeden Glauben an Religion und Unsterblichkeit oder irgend eine materielle Fortdauer« sterbe (in: Josef Paneth: *Vita Nuova. Ein Gelehrtenbuch zwischen Nietzsche und Freud. Autobiographie - Essays - Briefe*, Graz 2006, S. 225). Einen *idealen* Gegenpol zu dieser Absage an jedwede Gewißheit an ein Fort-Leben eröffnet Ovid, wenn er sich im »Nachwort« seiner Verwandlungen vorstellt, daß sein exquisiter Name nach Ablauf der Frist, die ihm bleibt, ohne Heimsuchung die Nachwelt überlebt: »Doch mit meinem besseren Teil werde ich fortdauern und mich hoch über die Sterne emporschwingen: mein Name wird unzerstörbar sein« (Ovid: *Metamorphosen*, Lateinisch - Deutsch, Stuttgart 1994, Vers 875 f., S. 849).
- 79 Die Heilung der Wunde, die der Mensch ist, fiele – so die »Offenbarung« – auf den Tag, an dem die Tränen verschwänden: »Und Gott wird abwischen alle Thränen von ihren Augen; und der Tod wird nicht mehr sein« (*Die Heilige Schrift des alten und neuen Testaments*, verdeutschte von D. Martin Luther, mit zweihundert und dreißig Bildern illustriert von Gustav Doré, 4. Aufl., Stuttgart o.J., Bd. 2: 21, 4).

- 80 Siehe Sigmund Freud: *Das Unheimliche*, in: Freud: *Studienausgabe*, Bd. IV: *Psychologische Schriften*, Frankfurt/Main 2000.
- 81 »Es geht dorthin gewissen Schrittes und: Es geht um ein gewisses Nicht« (Jacques Derrida: *Aporien. Sterben - Auf die »Grenzen der Wahrheit« gefaßt sein*, Wien 1998, S. 21).

WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

2

2009

55. Jahrgang

Aiko Onken Zur Autobiographie ■ *Toni Tholen* Vaterschaft und

Autorschaft ■ *Stefan Hajduk* Zu »Wilhelm Meisters Lehrjahre« ■

Claudia Nitschke Liebe und Revolution bei Arnim und

Eichendorff ■ *Gabrijela Mecky Zaragoza* Heines poetisches Spiel mit

der Konquista ■ *Torsten Hoffmann* Das Interview als Kunstwerk ■

Wolfram Malte Fues Zum Band I der Hilbig-Werke

Passagen Verlag

WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

2

2009

55. Jahrgang

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

Passagen Verlag

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

Die Zeitschrift erscheint vierteljährlich.
Der Jahresabonnementpreis
(für 4 Hefte à EUR 20,-)
beträgt EUR 80,-,
der Studentenabonnementpreis EUR 56,-
und der Einzelheftpreis EUR 22,-,
jeweils zuzüglich Versandkosten.

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

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

Gefördert vom Bundesministerium für
Wissenschaft und Forschung und vom
Bundeskanzleramt der Republik
Österreich

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

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

Redaktion: Karla Kliche
Redaktionsanschrift:
Schützenstraße 18
D-10117 Berlin
Telefon: (030) 20192-460 (bzw. -173)
Telefax: (030) 20192-154
E-Mail: kkliche@zfl.gwz-berlin.de

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

Inhalt

<i>Aiko Onken</i> Faktographie und Identitätskonstruktion in der Autobiographie. Zum Beispiel Jens Bisky: »Geboren am 13. August. Der Sozialismus und ich«	165
<i>Toni Tholen</i> Vaterschaft und Autorschaft. Zur Bestimmung eines prekären Verhältnisses in der Gegenwartsliteratur am Beispiel von Durs Grünbeins »Das erste Jahr. Berliner Aufzeichnungen«	180
<i>Stefan Hajduk</i> Identität und Verlust. Der Wandel des Familienbildes und die Dynamik der Geniuspsychologie in »Wilhelm Meisters Lehrjahre«	196
<i>Claudia Nitschke</i> Unanständige Wiedergänger. Liebe und Revolution in Erzählungen von Arnim und Eichendorff	221
<i>Gabrijela Mecky Zaragoza</i> Vitzliputzlis Verteufelung. Heines poetisches Spiel mit der Konquista	250
<i>Torsten Hoffmann</i> Das Interview als Kunstwerk. Plädoyer für die Analyse von Schriftstellerinterviews am Beispiel W.G. Sebalds	276
<i>Wolfram Malte Fues</i> »am ende warten die wörter«. Zum Erscheinen des I. Bandes der Werke Wolfgang Hilbig's	293

Diskussion - Rezensionen

<i>Peter Villwock</i> Zu Jan Knopfs Beitrag »Zeit für neue »unbekannte« Brecht-Werke«. (Weimarer Beiträge, 4/2008)	300
<i>Arthur Kooyman</i> »Sprachgitter« von Paul Celan. Eine Analyse und Interpretation des Gedichtes	300
<i>Andreas Weiland</i> Heute höchst aktuell – der Blick zurück, auf eine fast schon vergessene Phase des Umbruchs im »Land der Mitte«. Einige Anmerkungen zu Weigui Fangs Geschichte der modernen chinesischen Literatur in den Jahren zwischen 4.-Mai-Bewegung (1919) und Ausrufung der Volksrepublik (1949)	309
<i>Claudia Albert</i> Gert Reifarth (Hg.): Das Innerste von außen. Zur deutschsprachigen Lyrik des 21. Jahrhunderts	314
<i>Falko Schmieder</i> Jürgen Große: Kritik der Geschichte. Probleme und Formen seit 1800	316

Herausgeber

Peter Engelmann (Wien)

gemeinsam mit Wendelin Schmidt-Dengler † (Wien)

und Michael Franz (Berlin)

Wissenschaftlicher Beirat

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

Autoren dieses Heftes

Albert, Claudia, Prof. Dr. – Paul-Lincke-Ufer 33 a, D-10999 Berlin

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

Hajduk, Stefan, Dr. – University of Limerick, Mary Immaculate College, Department of German Studies, South Circular Road, Limerick City, Ireland

Hoffmann, Torsten, Dr. – Universität Göttingen, Seminar für Deutsche Philologie, Käte-Hamburger-Weg 3, D-37073 Göttingen

Kooyman, Arthur – Marco Pololaan 292, NL-3526 GR Utrecht

Mecky Zaragoza, Gabrijela, Dr. – Dr. Lucio 103, Edif. B10 2, Int. 4, Col. Doctores, México, D.F., México 06720

Nitschke, Claudia, Dr. – University of Oxford, Lincoln College, Turl Street, Oxford OX1 3DR, United Kingdom

Onken, Aiko – Schreinerstraße 7, D-10247 Berlin

Schmieder, Falko, Dr. – Greifenhagener Straße 36, D-10437 Berlin

Tholen, Toni, Prof. Dr. – Weinberg 13, D-31134 Hildesheim

Villwock, Peter, Dr. – Nietzsche-Haus, CH-7514 Sils Maria

Weiland, Andreas – Im Flaßsick 22, D-32130 Enger

Redaktionsschluß: 12. Januar 2009

Faktographie und Identitätskonstruktion in der Autobiographie

Zum Beispiel Jens Biskys: »Geboren am 13. August. Der Sozialismus und ich«

I. Daß die Autobiographie als literarisches Genre – gestern, heute, morgen – Konjunktur hatte, hat und haben wird, muß angesichts des wiederholt beschworenen »Autobiographie-Booms« nicht eigens erwähnt werden, vielleicht aber die Tatsache, daß die spät entstandene, inzwischen recht gut besetzte Autobiographieforschung noch immer substantielle Lücken aufweist. In der letzten Zeit haben sich zwei Schwerpunkte der Betrachtung herauskristallisiert: Erstens hat die interdisziplinäre Gedächtnisforschung die Authentizität von Fakten nachhaltig erschüttert¹ und damit die bereits im berühmten Scheingegensatz von »Dichtung und Wahrheit« verkörperte Oszillation zwischen Faktographie und Fiktionalität noch einmal in Richtung der Gretchenfrage nach der »Wirklichkeit« der Autobiographie zugespitzt², zweitens sorgte der Aufstieg von »Erinnerung«, »Identität« und »Narrativität« zu vorderrangigen Kulminationspunkten der Kulturwissenschaft bzw. einer kulturwissenschaftlich orientierten Literaturwissenschaft³ – unabhängig von der etymologischen Evidenz (*autos, bios, graphein*) – für eine Interessenbündelung auf die textuelle Subjektconstitution und die Rolle autobiographischen Schreibens als identitätskonstituierendes Verfahren⁴. Zwischen diesen beiden Schwerpunkten der Autobiographieforschung gibt es eine zentrale Verbindung, die von einem Manko in der überwiegenden Zahl bisheriger Zugriffe verdeckt wurde. Der folgende Beitrag richtet sich gegen einen allzu häufig alltagssprachlich und unreflektiert bleibenden Identitätsbegriff und entwickelt aus der Betrachtung der Autobiographie unter konsequenter Einbindung identitätstheoretischer Grundannahmen einen Zugriff, der die Faktizität der Autobiographie aus dem textuellen Identitätsbildungsprozeß heraus erklärt. Als Textgrundlage wurde ein relativ aktuelles Beispiel gewählt, in dem sowohl die Faktenlage als auch die Identität des Autobiographen gleichermaßen prekär erscheinen: Jens Biskys *Geboren am 13. August. Der Sozialismus und ich*⁵.

II. Die gesamte Linie der gattungstheoretischen Arbeiten von den hermeneutischen Anfängen über strukturalistische und dekonstruktivistische bis zu neophänomenologischen Ansätzen muß hier nicht reproduziert werden⁶ und kann zugunsten einer Scharfstellung auf den an dieser Stelle vordergründigen Aspekt

gerafft werden. Wilhelm Diltheys grundlegende Kategorisierung der Autobiographie als »die höchste und am meisten instruktive Form, in welcher uns das Verstehen des Lebens entgegentritt⁷, findet ihre monumentale Fortsetzung in Georg Mischs *Geschichte der Autobiographie* (»Die Geschichte der Autobiographie ist in einem gewissen Sinne eine Geschichte des menschlichen Selbstbewußtseins⁸) und bleibt auch in den kanonischen Arbeiten Georges Gusdorfs (»l. . . dank der Tatsache, daß sie ein Leben in seiner Gesamtheit rekonstruiert und entziffert, ist sie ein Mittel der Selbsterkenntnis⁹), Roy Pascals (»Die eigentliche Autobiographie l. . . ist die Geschichte der *Gestaltung* einer Persönlichkeit¹⁰) und Jean Starobinskis (»Jede Autobiographie l. . . ist eine Selbstinterpretation¹¹) erhalten.

Vom Verständnis der Autobiographie als »Paradefall der hermeneutischen Situation und d.h. des geschichtlichen Verstehens überhaupt¹² ist es nicht weit zu einer sozialpsychologisch orientierten Deutungsrichtung, welche in der Autobiographie die »Sozialisierung des Individuums« beschrieben sieht, die mit dem »Erreichen der Identität und der damit verbundenen Übernahme einer sozialen Rolle« endet¹³ bzw. zu konstruktivistischen Ansätzen, die autobiographisches Erzählen als »spezifische[n] Beitrag l. . . für die Herstellung und Aufrechterhaltung der Identität¹⁴ betrachten: »l. . . Instead, autobiography is better understood as a ceaseless process of identity formation in which new versions of the past evolve to meet the constantly changing requirements of the self in each successive present¹⁵.

Mit dem im Umkreis des *narrativist turn*¹⁶ erwachenden Bewußtsein »Identität braucht Geschichte« wird die »gewöhnlich als »Repräsentationsfunktion« bereits verbürgter Identität beschriebene autobiographische Form l. . . zur »Produktionsfunktion«, zu einem an sich identitätsstiftenden Verfahren¹⁷, das verschiedene spezifische Funktionen annehmen kann: »Autobiographisches Schreiben kann für den Schreibenden die Funktion der *Vergewisserung* der eigenen Identität übernehmen, weiterhin aber auch den Versuch darstellen, die *Bedrohung* der Identität durch äußere Faktoren abzuwenden, oder nach einer Phase größerer Veränderungen eine *Bilanz* zu ziehen.«¹⁸ Die logische Konsequenz aus der Entwicklung dieses thematischen Stranges wurde mit dem Vorschlag gezogen, die Geschichte der Autobiographie neu zu konzeptualisieren als theoriegeleitete »Geschichte des autobiographischen Diskurses, in der nicht mehr die Abgrenzung von Fiktion und Nicht-Fiktion, sondern die Frage narrativer Identitätsbildung und die Berücksichtigung wechselseitiger Einflüsse im Vordergrund steht¹⁹.

Die den jeweiligen Ansätzen meist nur implizit inhärenten Mechanismen autobiographischer Identitätskonstruktion treten erst unter dem Brennglas eines klar definierten Identitätsbegriffs deutlich zutage. Ein solcher verlangt aus zwei Gründen eine interdisziplinäre Sichtung: Erstens aufgrund der Komplexi-

tät des Begriffs selbst, die von einer einseitigen Beleuchtung nur ungenügend erfaßt ist, zweitens aufgrund des untersuchten Textmaterials, dessen unterschiedliche – zudem auf verschiedenen Textebenen ablaufende – Inszenierungsstrategien das Anlegen unterschiedlicher Identitätsbegriffe erfordern. Zunächst müssen also zwei Primärlinien moderner Identitätstheorie (re-)konstruiert werden.

III. Die sozialwissenschaftliche Identitätstheorie beginnt am Ende des 19. Jahrhunderts und damit bevor die Disziplin als solche überhaupt in ausdifferenzierter Form existiert. William James, der »Vater des modernen Identitätsbegriffes«²⁰, entwickelt in seinen 1890 erschienenen und rasch zum Klassiker des amerikanischen Pragmatismus avancierten *Principles of Psychology* eine wegweisende Bewußtseinstheorie, in der das menschliche Subjekt als zweigeteilte Entität erscheint: Einerseits als objektiv vorhandene, empirische Summe seiner Bewußtseinszustände, die sich nach den Gesetzen des berühmten Bewußtseinsstroms im stetigen Fluß befinden, andererseits als opake mentale Instanz, die die unterschiedlichen Aspekte der Person in einem reflektierenden, introspektiven Akt zusammenhält. James bezeichnet die beiden Instanzen, in die die Person notwendig zerfällt, als *Empirical Self* und als *Pure Ego* bzw. als das »Me« und das »I« der Person.²¹

Die hier inaugurierten Termini übernimmt der Soziologe George Herbert Mead, der das Jamesche Konzept auf eine streng soziale Basis stellt. Mead geht davon aus, daß die von James beschriebene Identität nicht Resultat einer »in Einsamkeit und Freiheit vollzogenen Selbstrealisierung eines selbsttätigen Subjekts«²², sondern eines zutiefst gesellschaftlichen Prozesses ist: Das Subjekt erfährt sich selbst niemals direkt, sondern stets nur im Spiegel der Einstellungen seiner Interaktionspartner zu sich und somit durch, wie Mead sagt, Internalisierung des generalisierten Anderen. Aus der Wechselwirkung der hypostasierten Einstellungen der Anderen (dem »Me« der Person) mit der darauf erfolgenden Reaktion des Individuums (in Form des »I«) konstituiert sich die Persönlichkeit des Menschen, so daß das Meadsche Selbst im Kern eine soziale Struktur ist.²³

Die bedingungslose Interaktionsprämisse Meads wird weitergedacht von Erving Goffman, seines Zeichens »ein(e) I Art Kultfigur«²⁴ der Soziologie. Goffman diagnostiziert als grundlegendes strukturelles Merkmal von Interaktion die gegenseitige Anerkennung der Interaktionspartner zum Zweck der Verhaltensantizipation. Das Individuum ist, will es an Interaktion teilnehmen, darauf angewiesen, seinem Gegenüber einen Eindruck von sich zu vermitteln, also – zu meist idealisierte – Informationen über sich zu »managen« und so in der konkreten Handlungssituation ein Bild seiner selbst zu inszenieren²⁵. Das Individuum existiert damit vor allem in Form einer Art »Bühnenpräsenz«, die mit dem deutschen Titel von Goffmans berühmt gewordenem Buch – *Wir alle spielen*

Theater – treffend beschrieben ist; Identität ist demnach »zuallererst Teil der Interessen und Definitionen anderer Personen hinsichtlich des Individuums, dessen Identität in Frage steht«²⁶.

Die Grundidee dieser Präsentation des Selbst bringt Lothar Krappmann auf eine schlüssige Formel, indem er Identität definiert als »[d]ie vom Individuum für die Beteiligung an Kommunikation und gemeinsamem Handeln zu erbringende Leistung«²⁷, wobei das subjektive Empfinden kohärenter Ich-Identität – verkürzt gesprochen – aus der Balance zwischen den Erwartungen der Anderen und den eigenen Bedürfnissen besteht, womit am Ende der gedachten Linie sozialwissenschaftlicher Identitätstheorie wieder die Dichotomie zwischen »I« und »Me« aufscheint, die in der Hypostasierung eines Balancezustandes im Gleichgewicht gehalten, nicht aber überwunden werden kann.

Es darf als vereinbart gelten, daß das Problem der Identität von Anfang an auch ins Einzugsgebiet der Philosophie gehört. Eine markante Theorielinie beginnt im frühen 20. Jahrhundert mit der Phänomenologie Edmund Husserls, die das originär Gegebene durch Betrachtung unter Ausschaltung aller vorherigen Setzungen auf sein Wesen, sein Eidos, zurückführen will. Da jede Erscheinung logisch auf ein Bewußtsein zurückgeht, kommt Husserl nicht umhin, eine Subjekttheorie entlang Jamescher Prinzipien zu entwerfen. Husserl bezeichnet die Gesamtheit der Bewußtseinserebnisse als Bewußtseinsstrom, aus dem, wie bei James, das Ich hervorgeht, wobei das schon bekannte Problem ungelöst bleibt, daß das empirische Selbst einer übergeordneten Ich-Instanz bedarf, die die im Fluß befindlichen Bestandteile des *Empirical Self* zusammenhält. Husserl räumt ein, daß ein solches »reines Ich« sich der phänomenologischen Betrachtung entzieht – das Problem der Einheit des phänomenologischen Subjekts bleibt ungelöst.²⁸

Der Husserl-Schüler Wilhelm Schapp setzt an der Aporie an, daß die phänomenologische Forschung das menschliche Dasein nur seinem Eidos, seinem Wesen nach aufhellt, nicht aber in seiner Einmaligkeit, Endlichkeit und Geschichtlichkeit sichtet. Für Schapp resultiert aus der Prämisse, daß Gegenstände nicht aus dem Nichts erscheinen, sondern immer eine Geschichte haben, die Konsequenz, daß sie nicht als das Letzte der Wahrnehmung gelten können: »Nichts ist für sich. Nichts ist auch ein Teil des Ganzen, sondern alles lebt in Geschichten und nichts hat einen höheren Seinsgrad als die Geschichten.«²⁹ Die Geschichte als philosophisches »Superexistenziall I«³⁰ schlägt sich auch in der Leerstelle des Subjektbegriffs nieder: »Die Geschichte steht für den Mann. Wir meinen damit, daß wir den letztmöglichen Zugang zu dem Menschen über Geschichten von ihm haben.«³¹

Ohne Inanspruchnahme der hier etablierten – aber generell kaum rezipierten – Geschichtenphilosophie gelangt auch der schottische Philosoph Alasdair MacIntyre in seiner Suchbewegung nach der verlorenen Tugend zu dem Schluß,

»wie natürlich es ist, das Selbst als narrative Form zu denken«³². MacIntyre geht davon aus, daß menschliches Handeln erst verständlich wird, wenn die Intentionen des Handelnden in den Kontext einer Geschichte eingeordnet werden können, womit er die Geschichte als Grundbedingung des Verstehens von menschlichem Handeln ausweist. Anthropologisch gewendet, konstatiert MacIntyre in seiner berühmten Formel: »Der Mensch ist in seinen Handlungen und in seiner Praxis ebenso wie in seinen Fiktionen im wesentlichen ein Geschichten erzählendes Tier.«³³

Wenn MacIntyre auch bisweilen als »Urheber einer narrativen Deutung der personalen Identität«³⁴ angesehen wird, legt doch Paul Ricœur mit seinem dreibändigen Werk *Zeit und Erzählung* beinahe zeitgleich »die bislang umfangreichste philosophische Theorie zum Phänomen der Narrativität«³⁵ vor, die das Erzählen als fundamentales Organisationsprinzip menschlichen Denkens ausweist, das sinnstiftende Zusammenhänge etabliert und auch die philosophische Aporie personaler Identität einer Lösung zuführt. Hierfür erarbeitet Ricœur eine Reinterpretation des aristotelischen Mimesis-Begriffs, die entgegen der herkömmlichen Begriffsverwendung »gerade das Gegenteil der Kopie einer vorherbestehenden Wirklichkeit«³⁶, nämlich einen aktiv-poietischen Prozeß in drei Stufen meint. Mimesis II nennt Ricœur den Prozeß der Fabelkomposition, der durch »*Synthesis des Heterogenen*«³⁷ die Mannigfaltigkeit lebensweltlicher Ereignisse in eine Geschichte verwandelt und dabei von einer »prä-narrativen Struktur der Erfahrung«³⁸ (Mimesis I) und einer »Refiguration, der Neugestaltung der Welt der Handlung im Zeichen der Fabel«³⁹ (Mimesis III) flankiert ist. Unter dieser Prämisse wird menschliche Identität im Sinne einer »Hermeneutik des Selbst«⁴⁰ als narratives Konstrukt lesbar, das »[a]usgehend von der Identität der *Erzählung* [. . .] zu der Identität der *Figuren* der erzählten Geschichte [. . .] und von dort zu der Identität des *Selbst*«⁴¹ fortschreitet. Durch *Synthesis des Heterogenen* konstruiert die *Erzählung* also die Identität einer Figur, die über Aneignung durch Lektüre auf den Leser zurückwirkt: »Sich eine Figur durch Identifikation aneignen, bedeutet, sich selbst dem Spiel imaginativer Variationen unterwerfen, die so zu imaginativen Variationen des Selbst werden«⁴²; in kondensierter Aussageform: »Vom Selbst läßt sich daher sagen, daß es durch die reflexive Anwendung der narrativen Konfigurationen refiguriert wird. [. . .] Das Subjekt konstituiert sich in diesem Fall [. . .] als Leser und Schreiber zugleich seines eigenen Lebens. Wie die literarische Analyse der Autobiographie bestätigt, wird die Geschichte eines Lebens unaufhörlich refiguriert durch all die wahren oder fiktiven Geschichten, die ein Subjekt über sich selbst erzählt. Diese Refiguration macht das Leben zu einem Gewebe erzählter Geschichten.«⁴³

IV. Jens Biskys *Geboren am 13. August. Der Sozialismus und ich* wurde bei seinem Erscheinen mit zahlreichen wohlwollenden Rezensionen bedacht. Diese

sind hier vor allem interessant, weil sie die oben genannten Schwerpunkte der Autobiographieforschung widerspiegeln – zusammengefasst: das gesteigerte Interesse an der Authentizität der Fakten innerhalb des erinnerungsgestützten Identitätsbildungsprozesses. Allerdings zeichnet sich dabei eine auffällige Diskrepanz ab, denn *Geboren am 13. August* wurde als »reizvolle[s] Erinnerungsbuch«⁴⁴ begrüßt, das erfreulicherweise »nicht der Versuchung erliegt, sich zum Sprecher einer Generation zu machen und schön beim Ich bleibt«⁴⁵ und daneben als »wahres Buch über die DDR« gelobt, das den SED-Staat »seziert« und »[m]it genauem Blick schildert l. . . J., wie die DDR Gefolgschaft organisierte«⁴⁶. Generell umkreist die Mehrzahl der Rezensenten⁴⁷ jeweils das eine oder das andere der – schon intuitiv unvereinbaren – Schlagwörter »Erinnerung« und »Analyse« und akzentuiert damit genau jene irritierende Dualität, die schon im geschickt pointierten Titel des Buches steckt: Diesem zufolge schreibt ja jemand über die buchstäblich am Tag der Geburt beginnende Verquickung von Privatleben und DDR-Staatsgeschichte, ein Autor offenbar, der etwas über »Sozialismus« und über »ich« zu sagen hat.

Nun liegt es in der Natur der Autobiographie, daß sie im Kräftefeld von »Dichtung und Wahrheit« auch eine doppelte Lesbarkeit als historisches Zeugnis und als literarisches Kunstwerk erlaubt und zwangsläufig zugleich über Leben und über Lebensumstände berichtet. Dennoch wartet Biskys Buch mit einer so ausgeprägten Faktenlastigkeit auf – »das Buch strotzt vor Detailbeobachtungen«, schreibt die *FAZ*⁴⁸ –, daß sich beinahe die Frage aufdrängen will, ob der Autor wirklich eine – im zarten Alter von 38 Jahren und damit reichlich früh im Leben verfaßte – Autobiographie oder nicht doch eine Art erzählendes DDR-Sachbuch vorgelegt hat. Natürlich wäre die Doppelfrage »Ist es eine Autobiographie? Ist es ein Sachbuch?« falsch gestellt und der Versuch eines *labelings* wenig sinnvoll, schon allein, weil die betreffenden Gattungen weder klar begrenzbar sind (Stichworte: autobiographischer Roman, dokumentarische Literatur) noch sich gegenseitig ausschließen, wird die gemeine Autobiographie doch gerne als Sachbuch rubriziert bzw. aufgrund ihrer belletristischen Lesbarkeit gleich doppelt plaziert – eben je nach buchhändlerischer Interessen- und Raffinessenlage⁴⁹.

Gleichwohl wirft die Oszillation zwischen berichtender (wo nicht: belehrender) Faktenfülle und erzählender Erinnerungsarbeit Probleme auf, die mit Hilfe einer autobiographischen Lesart unter identitätstheoretischen Vorzeichen gelöst werden können. Freilich verbietet eine Frage wie die nach der Relevanz der Fakten im fiktionalen Text eine pauschale Antwort und ist nur in Form einer spezifizierten Funktionshypothese, bezogen auf den Einzeltext, sinnvoll. Diese soll hier lauten: Die Faktizität von *Geboren am 13. August* erklärt sich über den Konstruktionsmechanismus von personaler Identität, der aus zwei komplementären Teilprozessen besteht und sich auf zwei verschiedenen temporalen Ebenen des Textes vollzieht.

Der Psychologe Dan McAdams hat darauf aufmerksam gemacht, daß erzählte Lebensgeschichte sich entlang einer Kette von Ereignissen organisiert, die als besonders relevant für das Selbst empfunden werden: »Our lives are punctuated by certain incidents [. . .] which we draw upon to define who we are, who we were, and perhaps who we are to become. As we construct our identities through narrative, we confer upon certain experiences in our lives a salience or centrality which denotes that they are very, very special. [. . .] They may mark perceived transformations of self – identity turning points – or they may affirm perceived continuity and sameness.«⁵⁰ Diese »nuclear episodes« der Lebensgeschichte, die als ihre »chapter markers« fungieren⁵¹, entstammen bei Bisky einem einzigen gemeinsamen Sinnhorizont: Auf der Textoberfläche ist rasch ersichtlich, daß der Erzähler von *Geboren am 13. August* (der nach den Regeln des autobiographischen Paktes namensidentisch sowohl mit dem Autor wie auch der Figur des Buches ist⁵²) die Geschichte seines Lebens in der DDR auf der Basis der von ihm durchlaufenen Institutionen präsentiert, genauer: der von seinem jüngeren Alter Ego, dem erzählten Ich, durchlaufenen Institutionen (denn schließlich doppelt die autobiographische Form das Textsubjekt in ein vergangenes, erzähltes Ich und ein rezentes, erzählendes Ich). Das Strukturelement, das die Lebensgeschichte organisiert und wie ein Knochengerüst unter dem Text liegt, ist die gelebte Abfolge der staatlichen Organe, die eine exemplarische Jugend in der DDR ausmachen und in ihren Strukturen, Funktionen und Einflüssen auf das individuelle Ich einer genauen Revision unterzogen werden. Auf diese Weise erfährt der Leser neben einigem über den jungen Bisky auch allerhand über die Strukturen des Universitätskindergartens, der Polytechnischen Oberschule, der Pionierorganisation, der Erweiterten Oberschule, der FDJ, der SED und der NVA. Durch die ausführlichen Schilderungen der jeweiligen Institutionen erscheint der Individuationsprozeß des Textsubjekts im Lichte einer massiven Beeinflussung durch »dialektische | Verdummung«⁵³, ein »gnadenloses Unterdrückungssystem«⁵⁴ und eine »Dressur«, die »schon in der Krippe« begann⁵⁵ – Bisky selbst spricht mit größerer Milde von einer »Kultur der Disziplinierung« (S. 28). Die Darstellungen dieser Institutionen machen in ihrer Minutiosität weite Teile der Textquantität und damit auch des mitunter sachbuchartigen Leseindrucks aus, jedoch liegt ihr Daseinszweck nicht in sich selbst bzw. ihrer Vermittlung an einen historisch interessierten Leser, sondern in der Logik der Identitätskonstruktion, die das erzählte Ich vollzieht.

Bisky beschreibt, wie sich sein junges Ich in einer »Wirklichkeit des Sozialismus« (S. 23) zurechtfinden muß, die nicht deckungsgleich ist mit der ihm vermittelten Wertewelt und der Idee eines »besseren Sozialismus« (S. 15), den er »ehrlichen Herzens« wollte (S. 53); es ist die Rede von »meine[r] Welt« (S. 37), »meiner DDR« (S. 42) und »meinem Bild vom Sozialismus« (S. 81), die allesamt mit der Wirklichkeit kollidieren und sich als unrealisierbar erweisen. Das Re-

sultat ist eine mit zunehmendem Alter stärker werdende, schizophrene Bewegung zwischen opportunistischer Anpassung an das System und Flucht in selbstgeschaffene Freiräume und »Sonderwelten« (S. 137), denn, so schreibt Bisky: »Private Welt und offizielle Ansprüche vertrugen sich nicht.« (S. 13). Aus der Identitätstheoretischen Perspektive sozialwissenschaftlicher Provenienz betrachtet – Identität verstanden als die für die Beteiligung an Interaktion zu erbringende Leistung – ist die Situation des erzählten Ich folgende: Getrieben von der schmerzhaften Diskrepanz zwischen Wunsch und Wirklichkeit, etabliert das Individuum eine Balance zwischen gesellschaftlichen Erwartungen und individuellen Bedürfnissen, wobei es fassadenhafte, opportune Bilder seiner selbst inszeniert, die durch geschicktes, handlungsorientiertes Changieren zusammengehalten werden: »Den Eindruck, den das Individuum in seinen Anstrengungen, Identität zu behaupten, vermittelt, ist der eines ständig jonglierenden und balancierenden Artisten, eines Schauspielers, der in einem Augenblick das gesamte Geschehen auf der Bühne beherrscht und sich dann leise wieder davontiehlt, eines geschickten Händlers, der seine Verträge mit Vorbehaltsklauseln in jeder Hinsicht absichert und dann doch alles auf eine Karte setzt, fast eines Scharlatans, der sich in seinen vieldeutigen Äußerungen letztlich auf nichts festlegen läßt. Noch einmal sei wiederholt, was von einem Individuum, das sich an Interaktionen erfolgreich beteiligen will, verlangt wird: Es soll divergierende Erwartungen in seinem Auftreten berücksichtigen und dennoch Konsistenz und Kontinuität behaupten. Es soll einem vorläufigen Konsens über Interpretation der Situation zustimmen, aber seine Vorbehalte gleichfalls deutlich machen. Es soll sich um gemeinsame eindeutige Handlungsorientierung durch identifizierbare Präsentation seiner eigenen Erwartungen bemühen und zugleich anzeigen, daß vollständige Übereinstimmung gar nicht denkbar ist. Es soll sich an der jeweiligen Interaktion beteiligen, aber in seiner Mitwirkung zugleich zum Ausdruck bringen, daß es auch an anderen partizipiert. Es soll als Interaktionspartner zuverlässig erscheinen und zugleich sichtbar machen, daß es auch anders handeln kann, anders schon gehandelt hat und anders auch wieder handeln wird. Dies alles soll Platz in der Identität finden, mit der das Individuum an Interaktionen teilnimmt und die es für jede Interaktion neu formuliert.«⁵⁶

Geboren am 13. August artikuliert auf der Ebene des erzählten Ich einen Identitätsbildungsprozeß, in dessen Verlauf das Individuum das Bewußtsein seiner selbst im Rahmen der an es gerichteten Verhaltenserwartungen auszuhandeln sucht: »Ich lebte seit längerem mit drei, vier Lebensentwürfen und wusste situationsgerecht [...] den passenden hervorzuholen. Da gab es den offiziellen des aufgeweckten, fleißigen »Jugendfreundes mit festem Klassenstandpunkt«, wie mir auf allen Zeugnissen bescheinigt wurde. Da gab es meine improvisierte intellektuelle Welt, in der ich mal der Linksradikale, mal der Konservative sein konnte. Und da gab es das Private der Spätpubertät, labile

Freundschaften nebst der immer wieder aufregenden Routine flüchtiger Begegnungen.« (S. 12) Damit erklärt sich auch die Faktensättigung des Textes: Die zahlreichen Informationen über die DDR und ihre Disziplinierungsorgane bilden die Goffmansche Bühne, auf denen das Ich sich inszeniert – zugleich sind sie inkorporierter Bestandteil der Identität, die sich vor, hinter und zwischen den Kulissen des Staates etabliert.

Nun ist aber eine solcherart verstandene Identität kein widerspruchsfreier, gerundeter und abgeschlossener Besitz, über den die Person – hat sie ihn einmal erlangt – verfügen könnte. Im Gegenteil weiß das erzählende Ich um die Instabilität der erreichten Balance, um die Problematik, die »das Diffuse I. . . I., das Doppelleben« (S. 192) zwischen »Weg nach Innen« (S. 134) und »Kader nach Plan« (S. 152) mit sich bringt: Die Teile fügen sich nicht zusammen, das Gleichgewicht bleibt labil, das Leben Zerreißprobe. »In mir sah es aus wie auf einer Großbaustelle« (S. 110), schreibt Bisky und meint damit, »dass in meinem Leben wenig zueinander passte, als fehlten ein paar Gelenkstücke und Bindungen« (S. 249 f.). »Im Rückblick passt da vieles nicht zueinander« (S. 161), stellt der Autor fest, und: »Mein eigenes Leben schob sich zwischen mich und das Land, für das ich mich angepasst, dem ich blind gedient hatte« (S. 210). Hier zeigt sich der Hiatus zwischen den Temporalebenen des Textes in seinem vollen Ausmaß. Das erzählende Ich kann, auf das erzählte Ich zurückblickend, kein plausibles, kohärentes Gefühl von Ich-Identität finden, das eigene Leben bleibt rätselhaft (»Ich weiß nicht mehr, was ich damals dachte. Der Schüler, der nicht nach Ausflüchten suchte, sondern bedenkenlos »Ja« sagte, ist mir heute vollkommen fremd.« [S. 81]). Genau hier liegt das eigentliche *Movens* für das Verfassen der Autobiographie: Was alltagssprachlich erinnernde Selbstsuche genannt werden kann, bedeutet, identitätstheoretisch gewendet, daß im Anschluß an die als unbefriedigend konstatierte Identität des erzählten Ich die Identität des erzählenden Ich erst noch erstellt werden muß. Diese ist, rezeptionsseitig gesehen, mit dem sozialwissenschaftlichen Begriffsverständnis nicht erfaßt und muß mit Hilfe des zweiten vorangestellten Modells begründet werden.

Von der schriftlichen Erstellung, der recht eigentlichen Erschreibung von Identität kann seit Ricoeur und seiner Verkettung von Text und außersprachlicher Realität durch das Modell der dreifachen Mimesis gesprochen werden. Durch »*Synthesis des Heterogenen*«⁵⁷ wird die inkohärente, chaotische Form des Lebens in die chrono-logische, kohärente Form der Geschichte überführt, so daß das schreibende Subjekt kraft refigurierender Anwendung narrativer Konfiguration zum Verfasser der eigenen Identität wird. Im Gegensatz zu der rätselhaft bleibenden Vielzahl von Lebensentwürfen, aus denen das erzählte Ich sich zusammensetzt, steht das erzählende Ich vor der Aufgabe, eine weniger diffuse und multiple Identität zu erstellen, die vor allem das von Ricoeur beschriebene Paradoxon löst, im Laufe des Lebens permanent dasselbe – identische – Indivi-

dum zu sein und gleichzeitig die in der Natur des menschlichen Lebens liegende kontinuierliche Veränderung zu ertragen und dabei als dasselbe Individuum identifizierbar zu bleiben⁵⁸. Die Lösung liegt im beschriebenen Erzählvorgang, der die Vielzahl der Lebensentwürfe in einer Geschichte zusammenbringt, welche schließlich das subjektiv befriedigende Identitätsgefühl eines kohärenten Selbst verbürgt.

An dieser Stelle spielt die Faktizität des Textes eine Schlüsselrolle, denn das erzählende Ich, das die ratlose Zerrissenheit seines jungen Alter Ego reflektiert, muß im Vollbesitz der relevanten Informationen über sich sein, um die Kohärenz seiner Person erfahrbar zu machen. Die mitunter belehrend anmutende Faktizität des Textes dient somit primär dem Beweis der erreichten Klarsicht über das eigene Ich – denn belehren kann nur, wer verstanden hat. Dankenswerterweise hat die virulente Forschung am Fremdheitsdiskurs deutlich gemacht, daß Identitätskonstruktion immer auf der Basis des Anderen verläuft: »Jede Selbstbeschreibung muß Alterität in Anspruch nehmen. Wenn man sagt, was man ist, muß man dies in Abgrenzung von dem tun, was man nicht ist. Die paradoxe Funktion von ›Fremden‹ besteht eben darin, daß sie Selbstidentifikationen gestatten.«⁵⁹ Der Fremde, gegenüber dem das erzählende Ich sich positioniert, ist im autobiographischen Text nun kein anderer als das erzählte Ich: Die Konstitution der Identität vollzieht sich auf der Negativfolie des eigenen, unwissenden Selbst. Bisky inszeniert in seinem Text einen ständigen Dialog mit seinem jüngeren Ich, in dem das frühere Unwissen und das spätere Wissen einander gegenübergestellt werden: »In den frühen Siebzigern wurde, wovon ich damals nichts wusste, rabiat enteignet« (S. 35). »Noch wusste niemand in Leipzig-Südost, was Solidarność ist« (S. 38). »Dass dabei zig Millionen umgekommen waren [gemeint ist: unter der Herrschaft Stalins, A. O.] lernte ich erst später« (S. 98). »Heute weiß ich, dass die DDR in diesen Tagen einem merkwürdigen Vulkan glich, scheinbar jederzeit zu Eruptionen fähig und dennoch ohne inneres Feuer, ausgebrannt, bankrott« (S. 218). »In den kommenden Jahren sollten wir so viel über die DDR erfahren, dass mir das Lachen allmählich verging« (S. 221).

Gegenüber diesem jüngeren Selbst kann das schreibende Subjekt sich aufgrund seines neu erlangten Wissens in dem bewußten Gefühl einer kohärenten Ich-Identität positionieren: in der Identität dessen, der verstanden hat. Auf der zweiten Temporalebene geht der Gestus des Textes, der an die Wissensvermittlung als Primärtelos des Sachbuchs denken läßt, also auf die Tatsache zurück, daß ein schreibender Belehrungsvorgang stattfindet, der zur Identitätsbildung des erzählenden Ich gehört. Damit ist die Faktizität des Buches doppelt erklärt, und mit ihr die Hybridität des Buches. Das Schreiben der Autobiographie bedeutet die suchende Aufarbeitung der Vergangenheit im Medium der identitätskonstituierenden Erzählung, das Schreiben eines »DDR-Sachbuchs« bedeutet

für den Autor die Konsolidierung der Identität dessen, der die DDR durchschaut hat. Autobiographie- und Sachbuchtendenzen fallen vor dem identitätstheoretischen Hintergrund in eins und werden aus dem zweifachen Identitätsbildungsprozeß verständlich, denn, und das ist entscheidend, die gesteigerte Faktizität der Autobiographie erklärt sich aus der Tatsache, daß die textuelle Konstitution von Identität ein doppelter Prozeß mit zwei Zeitebenen ist, auf denen unterschiedliche, sich komplementär zueinander verhaltende Identitätsbildungsprozesse ablaufen. Das erzählte Ich ist einer sozialwissenschaftlich faßbaren Identitätskonstruktion ausgesetzt, in der Identität als Balance zwischen Eigeninteressen und gesellschaftlichen Erwartungen errungen werden muß, während das erzählende Ich seine Identität kraft des narrativen Textes erstellt. Die Faktizität des Textes spielt dabei ebenfalls eine je unterschiedliche Rolle als inkorporierter Bestandteil und als authentifizierendes Beweisstück von personaler Identität – der des Autobiographen, der dem Leser ein zur Nachahmung empfohlenes Identifikationsmodell stiftet.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Zum Beispiel Daniel L. Schacter: *Searching for Memory. The Brain, the Mind and the Past*, New York 1996; Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999; Hans-Joachim Markowitsch: *Dem Gedächtnis auf der Spur. Vom Erinnern und Vergessen*, Darmstadt 2002; Harald Welzer: *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*, München 2002; Wolf Singer: *Der Beobachter im Gehirn. Essays zur Hirnforschung*, Frankfurt/Main 2002; Johannes Fried: *Der Schleier der Erinnerung. Grundzüge einer historischen Memorie*, München 2004; Manfred Osten: *Das geraubte Gedächtnis. Digitale Systeme und die Zerstörung der Erinnerungskultur*, Frankfurt/Main-Leipzig 2004; C.J. Brainerd, V.F. Reyna: *The Science of False Memory*, New York 2005; Hans-Joachim Markowitsch, Harald Welzer: *Das autobiographische Gedächtnis. Hirnorganische Grundlagen und biosoziale Entwicklung*, 2. Aufl., Stuttgart 2006.
- 2 Vgl. Oliver Sill: »Fiktion des Faktischen«. *Zur autobiographischen Literatur der letzten Jahrzehnte*, in: *Deutschsprachige Literatur der 70er und 80er Jahre. Autoren, Tendenzen, Gattungen*, hg. von Walter Delabar und Erhard Schütz, Darmstadt 1997; John Paul Eakin: *How Our Lives Become Stories. Making Selves*, Ithaca-London 1999, bes. S. 106–110; Volker Depkat: *Autobiographie und die soziale Konstruktion von Wirklichkeit*, in: *Geschichte und Gesellschaft*, 29(2003)3; Erhard Schütz: *Creative Nonfiction. Nichtfiktionale Lehren zum Sachbuch. Abteilung Memoiren*, in: *Non-Fiktion*, 1(2006)2.
- 3 Vgl. exemplarisch: *Literatur - Erinnerung - Identität. Theoriekonzepte und Fallstudien*, hg. von Astrid Erll, Marion Gymnich, Ansgar Nünning, Trier 2003; Markus Fauser: *Einführung in die Kulturwissenschaft*, 2. Aufl., Darmstadt 2004; *Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft. Disziplinäre Ansätze - Theoretische Positionen - Transdisziplinäre Perspektiven*, hg. von Ansgar Nünning und Roy Sommer, Tübingen 2004; Franziska Schöbler: *Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. Eine Einführung*,

- Tübingen–Basel 2006; Aleida Assmann: *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*, Berlin 2006.
- 4 Vgl. John Paul Eakin: *Fictions in Autobiography. Studies in the Art of Self-Invention*, Princeton/New Jersey 1985; Michael von Engelhardt: *Sprache und Identität. Zur Selbstdarstellung und Selbstsuche im autobiographischen Erzählen*, in: *Sprache. Fünf Vorträge*, hg. von Henning Kößler, Erlangen 1990; John Paul Eakin: *Touching the World. Reference in Autobiography*, Princeton/New Jersey 1992; Laura Marcus: *Auto/biographical discourses. Theory, criticism, practice*, Manchester/New York 1994; Klaus Benesch: *Fictions of the Self. Geschichte, Identität und autobiographische Form*, in: *Compar(a)ison*, 1 (1994), S. 129–141; Günter Niggel: *Nachwort zur Neuausgabe*, in: *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, hg. von Günter Niggel, 2. Aufl., Darmstadt 1993; John Paul Eakin: *How Our Lives Become Stories. Making Selves*, Ithaca–London 1999; Christian Hoffmann: *Die Konstitution der Ich-Welt. Untersuchung zum Strukturzusammenhang von persönlicher Identität und autobiographischem Schreiben*, Würzburg 2000; Martin Löschnigg: *Theoretische Prämissen einer »narratologischen« Geschichte des autobiographischen Diskurses*, in: *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Füger*, hg. von Jörg Helbig, Heidelberg 2001; Martin Löschnigg: *Die englische fiktionale Autobiographie. Erzähltheoretische Grundlagen und historische Prägnanzformen von den Anfängen bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Trier 2006.
- 5 Jens Bisky: *Geboren am 13. August. Der Sozialismus und ich*, Reinbek bei Hamburg 2006. – Hierauf beziehen sich die Seitenangaben im Text.
- 6 Vgl. besonders die Überblicke bei Löschnigg: *Theoretische Prämissen* (2001) und *Die englische fiktionale Autobiographie* sowie Michaela Holdenried: *Autobiographie*, Stuttgart 2000, und Martina Wagner-Egelhaaf: *Autobiographie*, 2. Aufl., Stuttgart–Weimar 2005.
- 7 Wilhelm Dilthey: *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, in: *Wilhelm Diltheys Gesammelte Schriften*, Bd. VII, 2. Aufl., Leipzig–Berlin 1942, S. 199.
- 8 Georg Misch: *Geschichte der Autobiographie*, Erster Band, erste Hälfte, 3. Aufl., Frankfurt/Main 1949, S. 11.
- 9 Georges Gusdorf: *Voraussetzungen und Grenzen der Autobiographie*, in: Niggel: *Die Autobiographie*, S. 133.
- 10 Roy Pascal: *Die Autobiographie als Kunstform*, in: Niggel: *Die Autobiographie*, S. 148.
- 11 Jean Starobinski: *Der Stil der Autobiographie*, in: Ebd., S. 201 f.
- 12 Wagner-Egelhaaf: *Autobiographie*, S. 24.
- 13 Vgl. Bernd Neumann: *Identität und Rollenzwang. Zur Theorie der Autobiographie*, Frankfurt/Main 1970, S. 25, 32.
- 14 Von Engelhardt: *Sprache und Identität*, S. 68.
- 15 Eakin: *Fictions in Autobiography*, S. 36.
- 16 Vgl. dazu Martin Kreiswirth: *Trusting the Tale. The Narrativist Turn in the Human Sciences*, in: *New Literary History*, 23(1992)3; Martin Kreiswirth: *Tell Me a Story. The Narrativist Turn in the Human Sciences*, in: *Constructive Criticism. The Human Sciences in the Age of Theory*, hg. von Martin Kreiswirth und Thomas Carmichael, Toronto [u.a.] 1995; Lewis P. Hinchman, Sandra K. Hinchman: *Introduction*, in: *Memory, Identity, Community. The Idea of Narrative in the Human Sciences*, ed. by Lewis P. Hinchman and Sandra K. Hinchman, New York 1997; Jens Brockmeier, Donal Carbaugh: *Introduction*, in: *Narrative and Identity. Studies in Autobiography*,

- Self and Culture*, ed. by Jens Brockmeier and Donal Carbaugh, Amsterdam–Philadelphia 2001.
- 17 Benesch: *Fictions of the Self*, S. 129.
- 18 Hoffmann: *Die Konstitution der Ich-Welt*, S. 147 f. Hervorhebung im Original.
- 19 Löschnigg: *Theoretische Prämissen*, S. 170; vgl. auch Löschnigg: *Die englische fiktionale Autobiographie* als buchlange Einlösung des Vorsatzes.
- 20 David J. de Levita: *Der Begriff der Identität*, Frankfurt/Main 1971, S. 241.
- 21 Vgl. William James: *The Principles of Psychology*, vol. 1, in: *The Works of William James*, vol. 8/1, Cambridge–London 1981.
- 22 Jürgen Habermas: *Individuierung durch Vergesellschaftung. Zu George Herbert Meads Theorie der Subjektivität*, in: Habermas: *Nachmetaphysisches Denken. Philosophische Aufsätze*, 2. Aufl., Frankfurt/Main 1988, S. 191.
- 23 Vgl. George Herbert Mead: *Mind, Self, and Society from the Standpoint of a Social Behaviorist*, ed. and with an Introduction by Charles W. Morris, Chicago–London 1967, S. 135–226.
- 24 Robert Hettlage, Karl Lenz: *Erving Goffman - ein unbekannter Bekannter*, in: *Erving Goffman - ein soziologischer Klassiker der zweiten Generation*, hg. von Robert Hettlage und Karl Lenz, Bern [u.a.] 1991, S. 12.
- 25 Vgl. Erving Goffman: *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York [u.a.] 1959; deutsch: Erving Goffman: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, München 1969.
- 26 Erving Goffman: *Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität*, Frankfurt/Main 1967, S. 132.
- 27 Lothar Krappmann: *Soziologische Dimensionen der Identität. Strukturelle Bedingungen für die Teilnahme an Interaktionsprozessen*, 8. Aufl., Stuttgart 1993, S. 8.
- 28 Vgl. Edmund Husserl: *Logische Untersuchungen*, Zweiter Band, erster Teil: *Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis*, in: Husserl: *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, hg. von Elisabeth Ströker, Hamburg 1992.
- 29 Wilhelm Schapp: *Philosophie der Geschichten. Neuausgabe*, hg. von Jan Schapp und Peter Heilighenthal, 2. Aufl., Frankfurt/Main 1981, S. 312.
- 30 Martin Wälde: *Husserl und Schapp. Von der Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins zur Philosophie der Geschichten*, Basel 1985, S. 97 f.
- 31 Wilhelm Schapp: *In Geschichten verstrickt. Zum Sein von Mensch und Ding*, 3. Aufl., Frankfurt/Main 1985, S. 103.
- 32 Alasdair MacIntyre: *Der Verlust der Tugend. Zur moralischen Krise der Gegenwart*, übersetzt von Wolfgang Rhiel, Frankfurt/Main 1981, S. 275.
- 33 Ebd. S. 288.
- 34 László Tengelyi: *Der Zwitterbegriff Lebensgeschichte*, München 1998, S. 13 f.
- 35 Norbert Meuter: *Narrative Identität. Das Problem der personalen Identität im Anschluß an Ernst Tugendhat, Niklas Luhmann und Paul Ricœur*, Stuttgart 1995, S. 12.
- 36 Paul Ricœur: *Zeit und Erzählung*, Bd. I: *Zeit und historische Erzählung*, aus dem Französischen von Rainer Rochlitz, München 1988, S. 77.
- 37 Ebd. S. 106 (Hervorhebung im Original).
- 38 Ebd. S. 118.
- 39 Ebd. S. 122.
- 40 Paul Ricœur: *Das Selbst als ein Anderer*, aus dem Französischen von Jean Greisch, München 1996, S. 26.
- 41 Paul Ricœur: *Narrative Identität*, in: *Heidelberger Jahrbücher*, 31 (1987), S. 58 (Hervorhebung im Original).

- 42 Ebd. S. 66.
- 43 Paul Ricoeur: *Zeit und Erzählung*, Bd. III: *Die erzählte Zeit*, aus dem Französischen von Andreas Knop, München 1991, S. 396.
- 44 Tilman Krause: *Neue Bürger?*, in: *Die Welt*, 4.2.2006, <http://www.welt.de/print-welt/article195524/Neue-Buerger.html> [Stand 11.11.2008].
- 45 Gerrit Bartels: *Kennzeichen Nachträglichkeit*, in: *die tageszeitung*, 6.10.2004, <http://www.taz.de/index.php?id=archiv&dig=2004/10/06/a0228> [Stand 11.11.2008].
- 46 Toralf Staud: *Die Dressur begann in der Krippe*, in: *Die Zeit*, Nr. 47, 11.11.2004, <http://www.zeit.de/2004/47/P-Bisky-TAB> [Stand 11.11.2008].
- 47 Vgl. auch Heribert Hoven: *Zwischen Politik und Selbstfindung. Jens Bisky in seiner Autobiografie »Geboren am 13. August«*, in: *Die Literaturkritik*, Nr. 12, Dezember 2004, <http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez-id=7645&ausgabe=200412> [Stand 11.11.2008]; Mechthild Küpper: *Eine Totgeburt von Anfang an*, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, Nr. 42, 17.10.2004, <http://www.faz.net/s/RubC17179D529AB4E2BBEDB095D7C41F468/Doc~E45DC557413A74-820A671493C15674939~ATpl-Ecommon~Scontent.html> [Stand 11.11.2008]; Andreas Platthaus: *Vom unbezähmbaren Wunsch, »ich« zu sagen*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 233, 6.10.2004, <http://www.faz.net/s/RubC17179D529AB4E2BBEDB095D7C41F468/Doc~EC7976C297B234ED7BD585CE47147047-B~ATpl-Ecommon~Scontent.html> [Stand 11.11.2008]; Stefan Berg: *Therapie für Ost und West*, in: *Spiegel special*, 4/2004, 28.9.2004, <http://www.spiegel.de/spiegelspecial/0,1518,320369,00.html> [Stand 11.11.2008]; Sarah Bergmann: *Eine Jugend in der DDR - Jens Bisky erinnert sich*, in: [berlinbrandenburg24.de](http://www.berlinbrandenburg24.de/index.php?site=news-view&id=74), 1.1.2005, <http://www.berlinbrandenburg24.de/index.php?site=news-view&id=74> [Stand 11.11.2008].
- 48 Vgl. Platthaus: *Vom unbezähmbaren Wunsch, »ich« zu sagen*.
- 49 Vgl. Staud: *Die Dressur begann in der Krippe*: »Der Verlag kalkuliert, mit Bisky noch ein bisschen auf der Zonenkinder-Welle zu schwimmen.«
- 50 Dan P. McAdams: *Power, Intimacy, and the Life Story. Personological Inquiries into Identity*, Homewood/Illinois 1985, S. 133.
- 51 Ebd. S. 63.
- 52 Vgl. Phillipe Lejeune: *Der autobiographische Pakt*, in: Niggel: *Die Autobiographie*.
- 53 Hoven: *Zwischen Politik und Selbstfindung*.
- 54 Bergmann: *Eine Jugend in der DDR*.
- 55 Vgl. Staud: *Die Dressur begann in der Krippe*.
- 56 Krappmann: *Soziologische Dimensionen der Identität*, S. 56 f.
- 57 Ricoeur: *Zeit und historische Erzählung*, S. 106 (Hervorhebung im Original).
- 58 Vgl. Ricoeur: *Narrative Identität*, S. 57: »Entsprechend dem lateinischen *idem* und *ipse*, überlagern sich hier zwei unterschiedliche Bedeutungen: Gemäß der ersten Bedeutung, der im Sinne von *idem*, ist »identisch« gleichbedeutend mit »äußerst ähnlich«, »gleichartig«. Gleich bzw. Gleichheit impliziert eine wie auch immer geartete Form von Unveränderlichkeit in der Zeit. Das Gegenteil wäre »verschieden«, »veränderlich«. Gemäß der zweiten Bedeutung, der im Sinne von *ipse*, ist »identisch« mit dem Begriff der *Ipseität*, der *Selbstheit* verknüpft. Jemand ist mit sich selbst identisch. Das Gegenteil wäre hier »anders«, »fremd«. Diese zweite Bedeutung impliziert an sich keinerlei Festlegung in Bezug auf die *Permanenz*, die *Beständigkeit*, die *Beharrlichkeit in der Zeit* (wie Kant sagt). Das Problem besteht eher darin, die verschiedenartigen Verbindungsmöglichkeiten zwischen Permanenz und Veränderung zu erforschen, die mit der im Sinne von *Selbstheit* verstandenen Identität vereinbar sind.« (Hervorhebungen im Original).

- 59 Alois Hahn: »Partizipative« Identitäten, in: *Furcht und Faszination. Facetten der Fremdheit*, hg. von Herfried Münkler unter Mitarbeit von Bernd Ladwig, Berlin 1997, S. 119 (Hervorhebung im Original). Vgl. dazu auch den Hinweis von Klaus Benesch: »Ohne diesen Anderen – dies wissen wir spätestens seit Lacan – ist die Ausbildung einer eigenständigen, selbstbewußten Persönlichkeit, auch die einer autobiographischen *persona*, schlechterdings unmöglich.« Benesch: *Fictions of the Self*, S. 139.

Toni Tholen

Vaterschaft und Autorschaft

Zur Bestimmung eines prekären Verhältnisses in der Gegenwartsliteratur
am Beispiel von Durs Grünbeins »Das erste Jahr. Berliner Aufzeichnungen«

1. *Situierung des Themas.* - Gegenwärtig schreiben Autoren verstärkt Bücher über ihre beginnende Vaterschaft. Sie gehören hauptsächlich zur Generation der in den sechziger Jahren Geborenen. Einige Namen und Bücher seien hier stellvertretend für andere genannt: Durs Grünbeins *Berliner Aufzeichnungen* aus dem Jahr 2001, in welchem seine Tochter Vera geboren wurde; Dirk von Petersdorffs »wahre Geschichte« *Lebensanfang*, die mit der Schilderung der Geburt von Zwillingen einsetzt; und schließlich John von Düffels Roman *Beste Jahre*, der vor allem die Vorgeschichte einer Geburt und das allmähliche und recht späte Vaterwerden erzählt.¹ Ein erster Blick auf die Gattungsbezeichnungen zeigt bereits, daß Erfahrungen und Erlebnisse von Vaterschaft von den Autoren derselben Generation in den verschiedensten Prosa-Formen aufgeschrieben werden. Einmal ist es die offene Form des Tagebuchs, dann der autobiographische Bericht (»wahre Geschichte«, erzählt in der Ich-Perspektive), und schließlich das fiktionale Genre Roman. Allerdings setzt der Autor von Düffel unverkennbare Realitätssignale, am auffälligsten in folgendem Paratext: »Dies ist ein Roman. Sämtliche handelnden oder auch nicht handelnden Personen, einschließlich meiner selbst, sind frei erfunden. JvD.«² Daß der Roman autobiographische Züge trägt, wird schon dadurch angezeigt, daß von Düffel selbst sich als Figur seines Textes zu erkennen gibt, auch wenn sein Name nicht explizit genannt wird. Die augenscheinliche Funktion des Paratextes besteht zwar darin, ein Fiktionssignal zu setzen, allerdings verkehrt es sich im gleichen Moment ironisch in sein Gegenteil. Der Autor erfüllt die Bedingung des Genres und defiguralisiert sich und seinen Text zugleich im Akt der Ironisierung des Fiktions-signals. So entsteht etwas, das der autobiographischen Erzählung nahe kommt, ohne daß es damit seinen Anspruch, Fiktion zu sein, aufhobe.

Die genannten Texte sind im Zusammenhang der Frage neuer Konzepte und Bilder von Männlichkeit interessant, weil sie Erfahrungen werdender bzw. beginnender Vaterschaft, wie sie in der Intensität wohl noch keine Generation vor diesen Autoren gemacht hat, nicht nur verschriften, sondern sie auch literarisieren. Und damit kommen unweigerlich die Frage literarischen Schreibens selbst, seine Bedingungen und Möglichkeiten angesichts einer neuen, nämlich familiären Existenzweise ins Spiel. Man kann in unterschiedlich intensiver Weise an den

genannten Texten spüren, wie sehr mit der Aufgabe einer solitären und ungebundenen, autonomen Existenz die Frage der Autorschaft in den Texten aufgeworfen wird. Genauer: Das bisherige Selbstverständnis schreibender Männer, aber auch die Bedingungen des Schreibens angesichts eines die Einsamkeit und Ungestörtheit unterbrechenden Kindes beginnen sich zu verwandeln oder werden doch zumindest in ein neues Licht getaucht. Dabei stellt sich heraus, daß Vaterschaft und Autorschaft in einem prekären Verhältnis stehen, da es in unserer Epoche bisher keine überzeugenden Modellierungen für eine gelingende, nicht-hegemoniale Integration von geistig-künstlerischer Produktion und körperlich-sozialer Vaterschaft (und darüber hinaus: Familienmännlichkeit) sowie deren Permanenz im Lebensvollzug von Männern gibt. Die Aufgabe, die sich unter diesen Voraussetzungen einer Literaturwissenschaft der Gegenwartsliteratur stellt, ist, das sich in den oben genannten und in anderen Texten ganz neu und anders als bisher eröffnende Feld der Beziehungen von Vaterschaft und Autorschaft möglichst genau zu beschreiben, um die Asymmetrien von Autorschaft und Vaterschaft/Familienmännlichkeit, ihre Ungleichzeitigkeit und ihr Widerspruchsverhältnis aufzuzeigen, gleichzeitig aber auch auf Veränderungen, Chancen und Bilder eines zukünftigen Mann- und Autorseins hinzuweisen, die möglicherweise der kulturelle Vorschein eines anderen Verhältnisses der Geschlechter wären.

Unterdessen interessiert sich weder die institutionalisierte Literaturwissenschaft für solche Fragen noch die rezensierende Öffentlichkeit für Bücher, die solche wichtigen Themen anregen. Zwar hat es nach der lange Zeit im postmodernen Munde geführten Rede vom »Tod des Autors« (Roland Barthes) in den letzten zehn Jahren eine Gegenreaktion in der Literaturwissenschaft gegeben, die auf die griffige Formel einer »Rückkehr des Autors« gebracht worden ist.³ Doch die danach intensiviertete Forschung zum Begriff des Autors und der Autorschaft, die sich in einigen einschlägigen Sammelbänden überschauen läßt, geht nach wie vor und ganz unbekümmert davon aus, daß – wie Siegrid Nieberle in einer Fußnote ihres Beitrags zum Band *Rückkehr des Autors* notiert – die »Geschichte der Autorschaft l. . . eine reine Männergeschichte« ist.⁴ Was allerdings nicht bedeutet, daß die Geschichte der Autorschaft in bezug auf ihre spezifisch männliche Modellierung hin betrachtet wird. Ganz im Gegenteil: Daß der Autor männlich ist, ist weiterhin die vollkommen unbefragte Voraussetzung aller dann einsetzenden Überlegungen zu den poetologischen Konzepten und gesellschaftlich-historischen Rahmenbedingungen von Autorschaft.⁵ Konsequenterweise findet sich nirgendwo ein Beitrag zum Verhältnis von Autorschaft und Männlichkeit bzw. Vaterschaft.⁶

Die Rezensionen der kürzlich erst erschienenen Bücher von Dirk von Petersdorff und John von Düffel in der *Frankfurter Allgemeinen* und in der *Süddeutschen Zeitung*, beide übrigens von Frauen geschrieben, schlagen einen je-

weils ähnlichen Ton spöttischer Abwehr an. Zum einen findet Meike Fessmann gerade die Selbstreflexion des Mannes und Vaters Dirk von Petersdorff verdächtig, da er die neue Welt des familiären Daseins nicht mit Ironie, sondern mit Pathos betrachte, und nicht ganz zu Unrecht darüber spottet, daß – wie es im Buch übrigens selbst thematisiert wird – er als Mann und Autor seine Erfahrungen und Gedanken zu Literatur mache, während unterdessen die Mutter der Kinder die eigentliche familiäre Arbeit verrichte: Vom Aufstehen bei Schreitattacken nachts bis zum Schnuller-Auswaschen und Einkaufen.⁷ Zum anderen zeigt sich Julia Bähr sichtlich entnervt und vor allem literarisch gelangweilt von John von Düffels *Beste Jahre*: »Schwangere Frauen gehen zur Gymnastik, kaufen Babystrampler und telefonieren stundenlang mit ihren Müttern. Sie unterlassen es meist, ihre Schwangerschaft in literarische Form zu bringen. Dafür sind in letzter Zeit zunehmend die Männer zuständig l. . J. Selbst werdende Väter mit literarischen Fähigkeiten entwickeln neuerdings eine unselige Neigung zum seitenlangen Schwadronieren, gegen die die hormonbedingten Stimmungsschwankungen ihrer Frauen völlig vernünftig und nachvollziehbar erscheinen. Natürlich ist das ehrenwerter, als wenn der Mann in dieser Zeit mit Barkeeperinnen um die Häuser zieht. Nur leider auch deutlich uninteressanter für das Publikum.«⁸

Wenn es das gute Recht der feuilletonistischen Literaturkritik ist, Literatur nach Spannung oder Langeweile zu beurteilen, so ist dies für die wissenschaftliche Erforschung von Literatur von deutlich untergeordneter Bedeutung. Wieviele kanonisierte Texte der Weltliteratur sind nicht langweilig für ein größeres zeitgenössisches Publikum! Und das Kriterium des »Schwadronierens« dürfte wesentlich eher auf die stereotype literarische Massenware, die ganz auf Unterhaltung und Spannung abgestellt ist, zutreffen, als auf die literarische Produktion eines so reflektierten Autors wie John von Düffel. Womit die Frage des literarischen Ranges seines neuen Romans nicht per se entschieden werden soll, sondern durch Analyse und ästhetisches Urteil erst zu beantworten wäre (was jedoch hier nicht von Belang ist).

Ich möchte mich im folgenden mit einem Autor beschäftigen, dessen Schreiben von vornherein niemand als spannend und unterhaltsam bezeichnen würde, der aber unter den Autoren seiner Generation ganz unzweifelhaft als einer der bedeutendsten und reflektiertesten gilt: Durs Grünbein. Grünbein hat seine Erfahrungen, Erlebnisse und Gedanken während des Jahres 2000 kontinuierlich aufgezeichnet und sie in dem Buch *Das erste Jahr. Berliner Aufzeichnungen* veröffentlicht. Der Titel ist mehrdeutig, da er sich sowohl auf dieses kulturell und historisch einschneidende erste Jahr des neuen Jahrhunderts und Jahrtausends bezieht als auch auf das erste Jahr seiner Vaterschaft verweist. Und so finden sich in dem Tagebuch zum einen Aufzeichnungen, kleine Essays und verdichtende Beschreibungen zu Themen der Zeit (etwa zum Beginn des

biopolitischen und -wissenschaftlichen Zeitalters), der zeitgenössischen Literatur, zur Poetik des Gedichts, zur Philosophie und zur eigenen Familiengeschichte während der DDR-Zeit und im vereinigten Deutschland. Zum anderen zeichnet das Tagebuch die einzelnen Stationen seiner Vaterschaft vor und nach der Geburt seiner Tochter Vera nach. Seine ersten Begegnungen und Erlebnisse mit der im Sommer 2000 geborenen Tochter werden auch in Gedichten manifest, die den täglichen Tagebuchaufzeichnungen beigelegt sind.

Meine These ist, daß Grünbeins Aufzeichnungen einen der aufschlußreichsten Versuche der jüngeren Autorengeneration darstellen, das Verhältnis von Autorschaft und Vaterschaft auf dem Hintergrund ganz neuer männlicher Erfahrungen auf komplexe Weise in Bewegung zu bringen und es aus einer starren Dichotomisierung zu lösen, wie sie noch für das Selbstverständnis männlicher Autoren der klassischen Moderne selbstverständlich war und etwa im Briefwechsel Rilkes mit schreibenden Kolleginnen und Freundinnen beredten Ausdruck gefunden hat. Rilke hat sich in seiner brieflichen Korrespondenz oft zum Zusammenhang von künstlerischem Schaffen und Geschlecht geäußert. Seine Auffassungen sind durchaus widersprüchlich und durch die Lektüre anderer, zeitgenössischer Schriften über Geschlechterrollen und -beziehungen beeinflusst.⁹ An Julie Weinmann schreibt er am 25. Juni 1902: »Für die Frau ist – nach meiner Überzeugung – das Kind eine Vollendung und Befreiung von aller Fremdheit und Unsicherheit: es ist, auch geistig, das Zeichen der Reife; und ich bin erfüllt von der Überzeugung, daß die Künstler-Frau, die ein Kind gehabt hat und hat und liebt, nicht anders als der reife Mann, fähig ist, alle Höhen des Künstlertums zu erreichen l. . J.«¹⁰ Aufschlußreich ist, daß Rilke die Höhe des weiblichen Kunstschaffens an die »Vollendung« der Frau als Mutter bindet, während für das männliche Künstlertum die Vaterschaft keine konstitutive Bedeutung hat. So heißt es in einem Brief an die Schriftstellerin Regina Ullmann vom Dezember 1920: »Dabei liegt es für Dich noch leichter, als für mich, – denn als Frau hättest Du vermuthlich, ohne die Mutterschaft, nie ganz zur Reife kommen können, ich meine, zu jener Vollzähligkeit der inneren Natur: auch in Deiner Arbeit nicht! Während die meine ja von meiner Vaterschaft und unausgeübten Väterlichkeit durchaus unabhängig war.«¹¹

Schärfer läßt sich die Ausblendung biologisch-sozialer Vaterschaft aus der Vorstellung von Künstler- bzw. Autorschaft nicht artikulieren. Eine solche Ausgrenzung von Vaterschaft auf der Ebene der Konzeptualisierung von Autorschaft ist auf dem realen Hintergrund eines so werkversessenen Autors wie Rilke durchaus nachvollziehbar. In der Tat belegt die Formulierung von der »unausgeübten Väterlichkeit« ja auch, daß Rilke sich im täglichen Leben um seine Tochter wohl kaum gekümmert hat. Sie wird als Kind nicht in den Raum seiner geistigen Produktion, in seine Schreibstube, eingedrungen sein.

Männliche Schriftsteller der Gegenwart wie Durs Grünbein erleben ihre Au-

torschaft unter dem Stern werdender Vaterschaft neu und anders. Grünbein entdeckt sich in *Das erste Jahr* als Mann, und nicht in erster Linie als Autor vollendeter Gedichte. Und nicht zufällig erfolgt diese Selbsterdeckung und Selbstproblematisierung als Mann im Modus des Tagebuchs. Denn diese Form des Schreibens ist nicht werkhafte-solitär-abschottend, sondern sie ist erfahrungs-offen, abbrechend, fragmentarisch und nah an der erlebten Wirklichkeit. Auf der anderen Seite – und dadurch ist Grünbeins Buch so aufschlußreich – geben die Aufzeichnungen auch zu erkennen, wie sehr Grünbein bei aller Offenheit gegenüber der neuen Erfahrung von Vaterschaft und familiärer Gemeinsamkeit in der traditionellen Rolle männlicher Autorschaft und in innerer Distanzierung vom Erfahrungs- und Gefühlsraum seiner Lebensgefährtin und Tochter verhaftet bleibt. Diese Reibung bzw. Widersprüchlichkeit kennzeichnet die Aufzeichnungen durchgehend, und ihr möchte ich jetzt in drei Stationen nachgehen.

2. Zeugung, Schwangerschaft, Geburt: Einschreibungen in einen ungewohnten Zeit-Raum. – Grünbeins Tagebuch-Aufzeichnungen berichten an vielen Stellen von der Selbsterfahrung des Schreibenden vor der Geburt seiner Tochter: Er lebt mit Eva zusammen, die bereits ein Kind hat, das aber nicht von ihm ist. Beide wollen auch ein gemeinsames Kind haben. Kurz vor der Entbindung erinnert sich Grünbein an einen schon etwas zurückliegenden Besuch bei einem Andrologen, der einen Spermatest durchführen soll. Diese Erfahrung ist einschneidend, da er in der Arztpraxis zu einem Exemplar der Gattung Mann degradiert wird. Er wird auf die Stufe einer bloßen, auf primitive Reize anspringenden Körperlichkeit und auf die Urangst aller Männer, impotent zu sein, heruntergebracht: »Kahle Wände, ein Stuhl, ein Waschbecken, daneben eine große weiße Papierrolle. Der Proband zog sich dorthin zurück, um ... Nun ja, auf einem Beistelltischchen, gut sichtbar ausgelegt, sprangen ihm mehrere Magazine ins Auge, wie der Jugendschutz gesagt hätte, eindeutig pornographischen Inhalts. Ich weiß noch, wie verärgert ich war. Ihr bloßes Vorhandensein störte mich wie ein Vorurteil. [...] Die bunten Titelbilder mit den vollbusigen Gespie-linnen in Aktion schienen mir zuzurufen: Bedien dich, wir wissen doch, wie du als Mann funktionierst. [...] Ich war beleidigt, diskriminiert. Dieses überaus nette Arrangement hier zielte deutlich auf mein Begehren. [...] Der große Masturbator, auf dem Flur jener Praxis schrumpfte er zum nervösen Bittsteller, der höflich sein Ejakulat übergab, in der Hoffnung, es möge sich nicht als trübe Brühe erweisen. Peinlichkeit, Impotenzangst, Furcht vor dem Unfruchtbarsein, phallische Scham, alles das mischte sich in dem ersten Wort Andrologie, das wie ein Urteilsspruch über dem Haupt des besorgten Patienten hing.« (S. 126 f.)

In dieser Beschreibung des Spermatests mischen sich mehrere Aspekte: Zum Ersten erlebt der Schreibende die Andrologen-Praxis als einen Ort der Depoten-

zierung seiner Persönlichkeit, insofern er in primitiver Weise auf das bloße geschlechtliche Funktionieren reduziert wird. Zum Zweiten spürt er die Angst des Gattungswesens Mann auch in sich, impotent zu sein. Und zum Dritten fühlt er sich beleidigt, sein Ejakulat nur als »Bittsteller« im Becher abzugeben. Daraus ließe sich schließen, daß er seinem Sperma und dessen Ausguß ansonsten einen anderen Stellenwert einräumt. Den der Zeugung, oder etwa gar den der geistigen Schöpfung? Die Anspielung in der Formulierung »Der große Masturbator«, welche auf Salvador Dalis gleichnamiges Bild von 1929 verweist, wäre dafür ein Indiz, insofern das Bild eine als Kunstwerk sublimierte Männerphantasie darstellt. Es läßt sich also festhalten, daß das zum Ausdruck gebrachte Gefühl des Beleidigtseins Folge einer Depotenzierung des Ichs des Schreibenden ist: ein Angriff auf seine geistige Existenz und Schaffenskraft, gewissermaßen die Entsublimierung seiner männlichen Identität.

Dieses Erlebnis der Entsublimierung setzt sich in den Aufzeichnungen fort. Und es zeitigt mehrere Reaktionen. Einmal die einer Verstärkung des Verlustgefühls, zum zweiten die Gegenbewegung der Resublimierung, und zum dritten Kritik an bestimmten Formen herrschaftlicher bzw. gewalttätiger Männlichkeit/Väterlichkeit.

Das Verlustgefühl bezieht sich in der Zeit der Schwangerschaft Evas auf den Verlust der Autonomie. Grünbein thematisiert es zunächst als Teil eines ambivalenten Gefühlszustandes. Im Anschluß an den Bericht über die Inanspruchnahme eines Schwangerschaftstests, dessen Ergebnis positiv ist, heißt es: »Am Horizont erschien strahlend der große Tag X l. . . J. Und das Beste war, genau so hatten wir beide es immer gewollt. Ein Kind der Liebe l. . . J. An der Nasenspitze sah man uns an: es war lustvoll gezeugt, lustvoll empfangen worden mit einem alles verlangenden, alles beiseitefegenden Ja. Dennoch kam Tage später der erste Weinkampf. Es war, nur zu natürlich, die Reaktion eines Menschen, dem eine höhere Instanz sein Urteil verlas. Für Eva galt es, zum zweiten Mal Abschied zu nehmen vom autonomen Leben. Mein erster Verdacht: Kinderzeugen war ein Reflex auf das eigene Ende, eine Art vorgezogenes Sterben, das man zwar überlebte, doch nur um den Preis, fortan sich nie mehr ganz selbst zu gehören. Nichts würde so sein wie vorher. l. . . J Das Verlustgefühl, im Wettstreit mit der Erwartung, würde von nun an mit jedem Tag wachsen.« (S. 111) Die Ambivalenz umspannt ebenso den gefühlsseligen Zustand, der sich in dem absoluten »Ja« zum Ausdruck bringt, wie den Verlust des autonomen Lebens, den beide Partner spüren, während der Schreibende ihn aber darüber hinaus für sich selbst auf sein eigenes Ende bezieht. So daß für ihn der Augenblick der Zeugung mit dem Gedanken an den eigenen Tod zusammenfällt. Auch in Dirk von Petersdorffs *Lebensanfang* erscheinen solche Gedanken an den eigenen Tod, allerdings erst nach der Geburt der Zwillinge: »Ich las bei Hegel: Die Kinder sind der Tod der Eltern. In dieser Zeit träumte ich das erste Mal genau den

eigenen Tod.«¹² Die eigene Endlichkeit in solch deutlicher Weise vor Augen zu haben, bedeutet vielleicht die radikalste Weise der Entsublimierung des Selbst. Im Moment der Vorstellung des eigenen Endens erkennt sich das Ich als das Nichts, das es ist, ohne sich in irgendeiner Form darin noch bedeutend zu finden. Rein pragmatisch, das heißt lebenspraktisch betrachtet, bedeutet es aber noch etwas Anderes. Grünbein bezeichnet es als Preis des Überlebens: sich nie wieder ganz selbst zu gehören. Für extrem selbstbezogene, produktive Menschen/Männer ist eine solche Aussicht beängstigend. Bei Grünbein wendet sie sich in eine proleptische Aggression gegenüber seinem noch ungeborenen Kind. In einem Notat vom 11. August 2000, also eine Woche vor der Entbindung, heißt es: »Ist dir klar, daß von nun an alles anders wird? Ein Neugeborenes verändert die Umwelt genauso nachhaltig wie eine Naturkatastrophe oder ein Krieg. Kein Tag, den es von jetzt an nicht umstürzen wird, durch sein Geschrei, seine Wachstumsschmerzen, die kleinen und großen Wehwehs. Eine neue Zeitrechnung beginnt nun. Mit diesem winzigen Neophyten wird alle bisherige Geschichte wie fortgeblasen sein. Denn sein ist das Erdreich, der Familienfriede und der Terminkalender. Willkommen du, Tag ohne Gestern.« (S. 124) Es ist für Grünbeins Aufzeichnungen charakteristisch, daß er die Vorgänge im Umkreis der Geburt seiner Tochter immer wieder mit Gewaltszenarien vergleicht, wie hier, wenn er von »Naturkatastrophe« und »Krieg« spricht. Die antizipierte künftige Herrscherstellung des Kindes, das durch den Satz »Denn sein ist das Erdreich, der Familienfriede und der Terminkalender« in die Position Gottvaters gestellt wird, den man bekanntlich im »Vater unser« mit den Worten apostrophiert: »Denn dein ist das Reich und die Kraft und die Herrlichkeit ...«, deutet das aufziehende Unbehagen des werdenden Vaters an, den täglichen Ansprüchen des Kindes machtlos ausgesetzt zu werden.

Die Eintragung vom 17./18./19. August 2000 beginnt mit dem Satz: »Protokoll einer Geburt« (S. 129) Sie umfaßt etwa fünf Seiten und schildert in der Tat den Entbindungsvorgang. Schon bald aber stutzt man beim Lesen und fragt sich, ob der Schreiber hier nicht mehr bietet als ein Protokoll. Berichtet wird, wie mit allen Mitteln der medizinischen Technik die Geburt eingeleitet wird. Die Wehen werden künstlich eingeleitet, und jeder »Angriff« wird vom CTG überwacht. Dem Schreibenden eröffnet sich der Blick auf eine »Schlacht«: »Die Schlacht hat begonnen. Vor der Frau liegt nun, im gleißenden Licht, eine einzige *Via dolorosa*. [...] In den seltenen Gefechtpausen steigen Gefühle tiefster Entfremdung herauf. Bald schon zeigt sich: der wahre Schmerz läßt sich nicht mitteilen. Solche ungeheuerlichen Qualen, man fragt sich, wozu sind sie gut? Warum schindet Mutter Natur ihre Rekrutinnen derart bis aufs Blut? Und wie begrenzt die Ausdrucksmöglichkeiten doch sind. Am Gipfel der Leiden erscheint immer wieder dieselbe antike Form, die man seit Aischylos kennt: das rhythmische Stöhnen der Protagonistin, die Stimme zum Chorgeheil angeschwollen.

das zur tragischen Maske verzerrte Gesicht. Man würde glauben, einer Aufführung der Orestie beizuwohnen, wäre es nicht die geliebte Frau, die sich dort windet und aufschreit auf ihrem Wöchnerinbett.« (S. 129) Bereits zu Beginn der Lektüre dieser zentralen Aufzeichnung fragt sich der Leser, was hier geschieht. Es werden zwar auch reale Vorgänge protokolliert, aber weit auffälliger ist die Literarisierung, die hier auf mehreren Ebenen stattfindet: Zum einen werden wir wie im Drama Zeugen einer »Schlacht«, zum anderen erfahren wir etwas über den Hang des werdenden Vaters, selbst noch die überwältigendsten Augenblicke im realen Leben eines Menschen literaturgeschichtlich zu vernetzen, sie in den Diskurs eines Wissens zu überführen. Man fragt sich: Hat Grünbein das alles im Kreißaal im Anblick seiner schmerz erfüllten Lebensgefährtin gedacht? War er in manchen Augenblicken des Geburtsvorganges Aischylos und der Darstellung einer gebärenden Frau näher als der eigenen? Oder kommen ihm solche literaturgeschichtlichen Bezüge erst beim Aufschreiben des Ereignisses? Also nachträglich? Dann wäre das Protokoll kein Protokoll mehr, sondern in der Tat eine literarische, teils dramatisierende, teils essayistische Bearbeitung. Wie dem auch sei: Grünbein rückt hier wie im ganzen Notat die realen Vorgänge in Distanz zu sich, ob nachträglich oder nicht. Und auch seine Lebensgefährtin wird dadurch merkwürdig verfremdet. Sie ist nicht Eva, sondern »die Frau«, Protagonistin, Rekrutin. Die gänzlich abwegige Kriegsmetaphorik wird auf absurde Weise zugespitzt, als die Anästhesistin hinzukommt und von Grünbein als Konkurrentin der Hebamme wahrgenommen wird: »Vielleicht rührte daher die Eifersucht der klassischen Geburtshelferinnen gegenüber der scherzenden Anästhesistin. Wie auf dem Kriegsschauplatz gleich ihr Verhältnis dem des Infanteristen zu den Überfliegern der Luftwaffe. Zu verschieden waren die Waffengattungen, zu offensichtlich die Unterschiede in Durchschlagskraft und flächendeckender Wirkung.« (S. 131)

Und dann fühlt sich der Schreibende, als wollte er »seinen Sturmangriff rekonstruieren« (S. 131). Aus diesem Angriff wird in der Folge aber eher eine Bobfahrt: »Dicht hinter Eva, die halb aufgerichtet war, saß ich an ihren Rücken gepresst und hielt ihre Beine von hinten umfasst, in einer Art Soziusstellung. So sausten wir auf den Abgrund zu, zwei verrenkte Bobfahrer in voller Fahrt, nur daß der Vordermann [sic!] splitternackt war, schwitzend, das Haar aufgelöst, und der Hintermann von den kommenden Kurven nichts wußte. Dennoch, als Tandem taten wir unser Bestes, unterstützt von den Hebammen, die eine links, die andre rechts postiert, und der jungen, schweigsamen Ärztin, die wie eine Hohepriesterin mit der Saugglocke bereitstand und den Vorgang von professioneller Warte verfolgte.« (S. 131) Es ist, als ob der Autor Grünbein den Augenblick werdender Vaterschaft, der in der Regel und im Angesicht der geliebten, gebärenden Frau ein Gefühl emotionaler Überwältigung auslöst, durch den konvulsischen Gebrauch von Metaphern und Vergleichen aus dem Bereich männ-

licher Täterschaft nachträglich überschreiben wolle. Hinzu kommt, daß die kurze Andeutung des einzigartigen Augenblicks noch im gleichen Satz in kunstgeschichtliche Kennerschaft zurückgenommen wird: »Unvergeßlich der Augenblick, als im geöffneten Muttermund sich ein erster Ausschnitt des kleinen Schädels zeigte, mein Frohlocken beim Anblick des dunklen Kopphaares, fein gesträht wie auf den Bildern des Botticelli.« (S. 131 f.)

Interessant ist nun, daß in den nächsten Zeilen weder von dem geborenen Kind noch von Eva gesprochen wird, sondern von einem Schriftsteller und einem weiteren Maler und damit von Grünbein selbst, aber nicht als leiblicher Vater und Lebensgefährte, sondern als Autor und Denker. Hier findet eine wahrhaft gespenstische Resublimierung des Mannes Grünbein statt. Die faktische Randstellung des werdenden Vaters im Laufe der Schwangerschaft seiner Frau und vor allem in der Stunde der Entbindung wird hier im Akt des Aufschreibens kompensiert. Die zuvor empfundene Entsublimierung der eigenen Subjektivität wird nicht zufällig im Augenblick der Geburt rückgängig gemacht: durch das Wiedereintrücken in die gänzlich männliche Tradition der Autor- und Künstlerschaft. Dies geschieht zum einen durch die Inszenierung einer *Aemulatio*¹³ mit Lessing: »Lessing, der Unglückliche, wäre beglückt gewesen, hätte er sehen können, was ich sah: die zupackenden Arme über den angewinkelten Knien, die Mimik der Gesichter, das ganze Ensemble von Muskeln, alle angespannt zu einem einzigen Zweck.« (S. 132) Grünbein spielt hier gegenüber Lessing den Vorteil, bei einer Geburt anwesend gewesen zu sein, vermutlich in bezug auf die Fähigkeit aus, ein gerade geborenes Geschöpf fortan als Autor plastisch beschreiben zu können.

Direkt im Anschluß übermalt er die reale Szene der Entbindung und Geburt seiner Tochter mit dem berühmten Bild *L'origine du monde* von Gustave Courbet: »Nie zuvor hat mir der Titel jenes berühmten Gemäldes eines französischen Meisters so unmittelbar eingeleuchtet: ›L'origine du monde‹. Nicht nur irgendein Menschenwesen stand dort am Ursprung, das erste eigene Kind, das künftige Kleinod der Familie. Umfassender, in jeglicher Dimension unabsehbar, ja transzendent war, was da geboren wurde: der Beginn einer neuen Welt.« (S. 132) Was geschieht hier? Grünbein schiebt das Bild eines männlichen Künstlers zwischen sich und Frau und Kind. Betrachtet man Courbets Bild, so blickt man frontal auf eine Vagina, die sich zwischen den gespreizten Beinen einer liegenden Frau darbietet. Die leicht geöffneten Schamlippen suggerieren den Blick ins Innere des gemalten weiblichen Körpers, der durch die sanfte Linienführung sowie durch die Farbwahl als vollkommen und zugleich verführerisch wahrgenommen werden soll. Diese Übermalung der realen Situation kommt einer Idealisierung gleich, die allerdings eine genuin männliche Konstruktion, ja Projektion ist. Von Idealisierung kann in doppelter Weise gesprochen werden: Zum einen wird die reale, durch die Geburt erschöpfte und verwundete Lebensge-

fährtin Eva durch den vollkommenen und erotisierenden Frauenkörper des Bildes ersetzt und konzeptualisiert (denn der weibliche Körper ist ja die Allegorie des »Ursprungs der Welt«), zum anderen transzendiert das Kind in der Vision des Vaters seine Einmaligkeit und Besonderheit zur allgemeinen Vorstellung des (absoluten) Beginns einer neuen Welt. Die Geburt der Tochter Vera wird dem Autor Grünbein zum Bild für die Schöpfung als solche. Etwas, nämlich die Geburt, an der er nur am Rande beteiligt ist, wird in seiner Aufzeichnung zu *seinem* transzendenten Bild von Schöpfung.

Die Aufzeichnung der Geburtssituation zeigt in besonderer Weise, wie prekär das Verhältnis von Vaterschaft und Autorschaft sich bei Grünbein gestaltet. Während die bisherigen Ausführungen gezeigt haben, daß für Grünbein die noch von Rilke behauptete strikte Trennung von Vaterschaft und Autorschaft keine Geltung mehr hat, wird uns in seinem Tagebuch vor Augen geführt, wie widersprüchlich und kompliziert sich das Verhältnis gestaltet. Aber vielleicht zeigen der enorme Kunstwille und die insgesamt befremdliche Beschreibung des Geburtsvorgangs auch, daß Männer, die schreiben, ihren Ort und ihre Sprache und damit ihre Identität als »neue« Familienmänner-und-Autoren noch nicht gefunden haben. Sie finden keine Sprache der Nähe für Situationen, in denen sie nicht im Zentrum des Geschehens stehen, sondern am Rande. Neu aber wäre ein männliches Schreiben, das eine nicht-triviale Sprache familialer Teilhabe fände, auch für solche Familienszenen, in denen es für den Mann (fast) nichts zu tun und zu dominieren gibt. Dafür aber dürfte wohl bis jetzt kein literarisches Archiv existieren.

3. *Sich zur Tochter schreiben, sich von der Tochter wegschreiben.* – Am 19. August kommt Vera zur Welt. Zwei Tage später verzeichnet das Tagebuch das erste Gedicht mit dem Titel *Begrüßung einer Prinzessin* (S. 134). Weitere Gedichte, welche die Tochter bzw. das Verhältnis von Eltern und Tochter zumeist in traditionellen Versen und Strophen thematisieren, folgen in unregelmäßigem Abstand. Auffällig ist, daß Grünbeins Aufzeichnungen und Gedichte zwischen Nähe und Distanz schwanken. Die anfänglich registrierte größere Nähe von Mutter und Tochter und die eigene Randstellung läßt den Vater in Distanz treten; diese Distanz wird aber wiederum auch zum Beobachtungsvorteil des Schreibenden: »Der Vater, das zeigt sich sofort, bleibt lange Zeit unwichtig. Naturgemäß interessiert den Säugling nur die Molkerei in Gestalt des Mutterkörpers. [...] was zählt, ist die rote Zielscheibe der Mutterbrust, alles andere macht nur flüchtigen Eindruck. Um so mehr hat man selbst Zeit für Beobachtungen. Niemand wird so ausführlich und indiskret studiert wie das Kleinkind.« (S. 160) Der Vater ist nicht nur Beobachter, sondern setzt seine Beobachtungen auch in literarische Texte um. Dabei fällt das technizistische Wortmaterial auf, mit dem er die intimen Beziehungen und Berührungen von Mutter, Tochter und Vater verfremdet.

Seine auf Frau und Tochter bezogenen Metaphern haben bisweilen etwas kalkuliert Abstoßendes, so etwa die Gleichsetzung von Molkerei und Mutterkörper. Sie signalisieren immer wieder die extreme Distanzierung von der sprachlichen Mitteilung von Gefühlen, auch wenn sie sich in bestimmten Situationen natürlich zwangsläufig einstellen. So zum Beispiel in folgendem Gedicht (S. 172):

Kleine Dampfmaschine

Dieses Ächz-und-Grunz-Geräusch,
Soll das meine Tochter sein?
Manchmal weint sie tief enttäuscht,
Saugt statt Milch nur Heißluft ein.

Später hört man sie dann schnarchen,
Eine Spielzeugdampfmaschine.
Ach, es rührt selbst Patriarchen
Jede ihrer Leidensmienen.

Grünbein verwendet des öfteren die traditionsreiche Form der vierzeiligen Volksliedstrophe mit vierhebigen, alternierenden Versen und Kreuzreimschema, um der Einfachheit und Ursprünglichkeit der dargestellten Sujets auch ästhetisch-formal Ausdruck zu geben. Es handelt sich dabei immer um literarisierte Beobachtungen seiner Tochter in verschiedenen Posen, so wie hier beim Schlafen und Schnarchen. Auch beim Lesen dieses Gedichts wird man den Eindruck nicht los, daß der Autor noch als Vater einer winzigen, nur wenige Wochen alten Tochter unter einem Pathosverbot zu stehen scheint, das ihm von der ästhetischen Moderne, in der Lyrik vor allem von Gottfried Benns *Morgue*-Gedichten ausgehend, auferlegt ist.¹⁴ Denn wer denkt nicht an die berühmte *Kleine Aster*, wenn er als Titelüberschrift eines später geschriebenen Gedichts *Kleine Dampfmaschine* liest. Auch wenn die Gefühlskälte nicht genauso kompromißlos wie bei Benn lyrisch in Szene gesetzt wird, ist man doch verwundert über die extreme Zurücknahme der in den letzten beiden Zeilen angedeuteten Rührung durch das vorherrschende Bild einer »Dampfmaschine«, die das Ich kaum als seine Tochter wiedererkennen will.

Die stets mitschwingende Distanz zwischen Vater und Tochter, die einzig und allein Resultat der Versprachlichung *seiner* Erlebnisse und Reflexionen der ersten Wochen der Vaterschaft ist, wird sogar in den geschilderten Augenblicken hörbar, die dem Autor selbst einzigartig und unvergeßlich sind. So findet sich am 16. September 2000 der Eintrag: »Unvergesslicher Morgen. Meine Tochter gewährt mir die Audienz eines ersten langanhaltenden Blickes.« (S. 173) Die kleine Vera erscheint in diesem Satz als Gebieterin, in deren Gnade der

Vater steht: Eine wahrhaft eigentümliche Hierarchisierung eines solch überwältigenden und gefühlsbindenden Ereignisses im Leben von Vater und Kind!

Höchst aufschlußreich ist schließlich ein Gelegenheitsgedicht, das zeigt, wie Grünbeins Tochter schon etwa fünf Wochen nach ihrer Geburt sowohl in sein skeptisches Weltbild als auch in sein negatives väterliches Selbstbild eingebaut wird (S. 184):

2000 n. Chr.

Leider, leider, kleine Vera
Bist du nicht allein geboren.
In Italien hieß es *Bona sera*,
Und ein Tief von den Azoren

Machte hierzulande Wetter.
Dabei war es höchster Sommer.
Merkur, statt hinaufzuklettern,
Zog es vor, ans Glas zu trommeln.

Mancher Urlaub fiel ins Wasser.
Schade um die Meeresstrände.
In den Kinos klingelten die Kassen.
Allrads gings durch Matsch-Gelände.

Regen mit Milliarden Tropfen
Gab dir Laut davon, wie viele
Menschen heut die Welt verstopfen.
Tränen löschen hier die Ziele.

Einsamkeit kommt von Vermehrung.
Keinen machen Kinder froh.
Aus der Weihnacht ward Bescherung
Und aus Bethlehem ein Zoo.

Doch entspann dich. Keine Miß
Muß sich je um Panzer scharen.
Männer haben vorm Kommiß
Ruh nur in geburtenstarken Jahren.

Allen, die wie du zweitausend
Purzelten auf den Planeten X,

Bist du ausgeliefert. Ihre Flausen
Mußt du dulden bis zum Styx.

Denn die Hölle sind die andern:
Mama, Papa und der Rest.
Reisen tröstet, mehr noch Wandern,
Schlehmilgleich in Richtung West.

Unerlöst bleibt hier Begehren,
Und ab Christus wird gezählt.
Geld zerrinnt bald. Kein Beschwerden
Hilft dir, wo die Liebe fehlt.

Also Kopf hoch, kleine Vera.
Freu dich ruhig, du bist gesund.
Halt, wenn Zeus tobt, dich an Hera.
Gib dem Trübsinn keinen Grund.

Der dichtende Vater scheint von vornherein wenig Hoffnung auf ein angenehmes, erfülltes und sinnhaftes Leben seines Kindes zu haben angesichts der Diagnose einer überbevölkerten Welt, der Kommerzialisierung des traditionell wichtigsten Familienfestes und eines insgesamt lieblosen Planeten. Bezeichnend aber für das dargestellte Vater-Tochter-Verhältnis ist der aus Sartres *Huis clos* übernommene und auf die Eltern gemünzte Satz: »Denn die Hölle sind die andern.« In den Aufzeichnungen wird deutlich, daß Grünbein gegen sich selbst, auch als Vater, immer wieder Verdacht schöpft. Seinen eigenen Geburtstag mag er nicht feiern, das Datum seiner Geburt erinnert ihn immer wieder »an jenes allererste Verhängnis, aus dem alle weiteren folgten« (S. 199). Seine Blicke auf Veras entblößte Genitalien beim Wickeln empfindet er als »Übergriff« (S. 198), und schließlich projiziert er seine Hoffnung für die Tochter in die möglichst frühe Abwendung von Vater und Mutter. Kurz vor Weihnachten hält Grünbein einen Augenblick fest, in dem er Vera in den Arm nehmen möchte, sie sich aber wendet und anderes beobachtet. Er interpretiert: »Alles, was ringsum geschah, schien interessanter als dieser Vaterkörper [...]« (S. 298) Und wenig später heißt es: »Indem es [das Kleinkind] von allen Reizen dem einen den Vorzug gibt und alle anderen ignoriert, einschließlich des Du-du-du eines eifersüchtigen Eltern-teils, eilt es mit seinen Sinnen hinaus in die Vielfalt der Phänomene dort draußen. Nicht das unmittelbar Gegebene erregt seine Aufmerksamkeit, nicht die hilflose Autorität seiner omnipräsenten Erzeuger, sondern instinktiv das, was sich ihrem Einfluß entzieht. In einer einzigen Kopfbewegung liegt so die Hoffnung auf eine andere Ordnung. Vater und Mutter sollten wissen, daß sie allen-

falls das Sprungbrett sind, von dem aus ihr Baby als autonomes Wesen den Absprung wagt in die allen gemeinsame Welt. Das Glück dieses Vorgangs kommt aus der Einsicht in die Fülle der Möglichkeiten jenseits der aufgestellten Familienschranken.« (S. 298 f.)

Das Verstörende an Grünbeins Aufzeichnungen liegt in der gleichsam apriorischen Verunmöglichung familiärer Nähe. Auch wenn er des öfteren von seiner Liebe zur Lebensgefährtin Eva spricht und darüber hinaus betont, daß seine Vaterschaft eine in Liebe gewollte und bejahte ist, bleibt er doch auf der anderen Seite in seinen Projektionen und Reflexionen, als Autor, distanziert, skeptisch. Er traut sich selbst als Vater nicht über den Weg und einem Leben in der Familie keine freie Entwicklung zu. So hofft er schon im ersten Lebensjahr der Tochter für sie, daß sie den Absprung vom Elternhaus möglichst früh schaffen werde.

4. *Das Arbeitszimmer.* – Wenn man nach dem Verhältnis von Vaterschaft und Autorschaft fragt, ist es interessant, einen Blick in das Arbeitszimmer eines Schriftstellers zu werfen, wenn er gerade Vater wird oder geworden ist. Denn bisweilen verändert sich damit seine Arbeitsumgebung oder auch die Art des Arbeitens. Voraussetzung dafür, sich diesbezüglich Einblicke zu verschaffen ist aber, daß der Autor dem Leser diese auch gewährt. Der Wert und die Vielschichtigkeit von Grünbeins *Berliner Aufzeichnungen* liegt nicht zuletzt in der bereitwilligen Auskunft über seine Schreibstube. Werfen wir auf sie einen abschließenden Blick: »3. Mai / Der Ort, an dem ich schreibe. Meine Giftküche ist ungefähr sechzig Quadratmeter groß. Man macht einen Schritt, schon steht man vor einer Wand. Man dreht sich um, macht noch einen Schritt oder zwei, schon stößt die Stirn an ein Bücherregal, und der Blick tritt seine Flucht an nach oben, entlang der Buchrücken: eine Steilwand hinauf bis zur Decke. Berliner Zimmer machen in der Höhe wett, was ihnen im Grundriß fehlt. [. . .] Hier destilliere ich meinen ganz besonderen Alkohol aus zwölf Prozent Weltschmerz, achtzig Prozent Rebellion gegen die Zeit und einem winzigen Rest von Stolz, den ich in Verse verwandle. In den Ecken [. . .] sind überall kleine Konterfeis versteckt, Portraits der wichtigsten Täter des letzten Jahrhunderts. Es sind Warnschilder, den Anschlagzetteln gleich, wie man sie in den Kellergängen der Miethäuser findet zum Hinweis auf das verstreute Rattengift.« (S. 53 f.) In Grünbeins »Giftstube« findet man unter anderem Portraits von Stalin, Mao, Lenin, Trotzki, Ho-Chi Minh und auch von dem »Mann aus Braunau, die Katastrophe in Menschengestalt« (S. 55). Grünbein versammelt sie alle, diese »Agenten der Destruktion« (S. 55), in seiner unmittelbaren Schreibumgebung. In der nachfolgenden Aufzeichnung reflektiert er über sein eigenes Unbehagen, ein Mann zu sein. Er schreibt über die biologische Festlegung des Geschlechts und das »Gefängnis der Männlichkeit« (S. 56), aus dem auszubrechen unmöglich ist. Grünbein sieht

sich als Mann unselig verstrickt in die männliche Herrschafts- und Destruktionsgeschichte des abgelaufenen 20. Jahrhunderts, die er in seiner Arbeit immer wieder kritisch reflektiert. Er kritisiert auch Schriftsteller-Kollegen des 20. Jahrhunderts, die »den weiblichen Körper wie Metzger oder Frauenmörder« (S. 77) beschreiben, »indem sie ihn in bevorzugte Fleischstücke zerlegen« (S. 77). Das heißt, seine schriftstellerische Arbeit steht auch im Dienst einer Kritik an den Herrschafts- und Gewaltformen von Männlichkeit.

Auf der anderen Seite betrachtet er sein eigenes Künstlerleben als »soldatisch oder besser junggesellenhaft« (S. 74). Er spricht davon, daß er ohne Frau sofort verwildere, schlecht esse, gemeines Zeug lese und unrasiert herumlaufe (vgl. S. 95). Um das Verwildern bei der Arbeit zu verhindern, hängen deshalb vielleicht einige Photographien »der geliebten Gefährtin« (S. 74) in seinem Arbeitszimmer. Ob nach der Geburt Veras auch Photos von ihr hinzugekommen sind, ist ungewiß. Dazu findet sich jedenfalls in den Aufzeichnungen kein Hinweis. Vielleicht würden solche Gegenbilder zu denen der männlichen Täter das Schreiben Grünbeins allmählich verändern können. Vielleicht würde es dazu führen, daß er auch andere Gedichte über seine Tochter schreiben könnte. Vielleicht würde die sichtbare Präsenz der geliebten Frau und Tochter in der Schreibstube auf Dauer zu einem anderen Schreiben und zu einem anderen Umgang mit den Texten der männlichen Vorgänger führen, der zu neuen Fragen und zu einer Umwertung dessen führen könnte, was bisher als bedeutend gilt. Angeeutet wird eine solche Verschiebung des männlichen Fragens und Denkens durch das Eindringen von Kindern (und Kinderbüchern) in die geistige Ökonomie schreibender Männer nicht so sehr bei Grünbein als bei Dirk von Petersdorff: »Ich ging zum Schreibtisch. Es war nicht so einfach, die Gedanken umzusortieren. Ich blätterte in Unterlagen und Aufzeichnungen, machte ein paar Notizen. An die Gegensätze mußte man sich gewöhnen: Erst liest man »Elsa Entchen« und dann Friedrich Schlegels philosophische Fragmente. Die waren am nächsten Morgen an der Reihe. Sie kamen mir jetzt noch unverständlicher vor als früher. Ich sah die Sätze und wusste nicht, was er meinte. Da hätte auch stehen können: »Bleib schön hier, Elsa. Aber das tat Elsa nicht.«¹⁵ Über solche Erfahrungen von Autoren, die das Vatersein aus ihrem Schreiben nicht ausgrenzen, würde man in Zukunft gerne mehr lesen.

Anmerkungen

1 Durs Grünbein: *Das erste Jahr. Berliner Aufzeichnungen*, Frankfurt/Main 2001. – Hierauf beziehen sich die Seitenangaben im Text. – Dirk von Petersdorff: *Lebensanfang. Eine wahre Geschichte*, München 2007; John von Düffel: *Beste Jahre. Roman*, Köln 2007.

2 von Düffel: *Beste Jahre*, S. 6.

- 3 Vgl. dazu Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko (Hg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen 1999.
- 4 Sigrid Nieberle: *Rückkehr einer Scheineiche? Ein erneuter Versuch über die Autorin*, in: Jannidis u.a. (Hg.): *Rückkehr des Autors*, S. 258. Vgl. zum Stand der Diskussion auch den Dokumentationsband eines DFG-Symposiums, Heinrich Detering (Hg.): *Autorschaft. Positionen und Revisionen*, Stuttgart-Weimar 2002.
- 5 Dies gilt auch für den neuesten Dokumentationsband der Forschung zur literarischen Moderne: Sabina Becker, Helmuth Kiesel (Hg.): *Literarische Moderne. Begriff und Phänomene*, Berlin 2007. Vgl. insbesondere darin Christian Schärf: *Ein eigentümlicher Apparat. Zum Phänomen der modernen Autorschaft*.
- 6 Nur ein Beitrag von Christian Begemann streift den Zusammenhang, allerdings beschränkt auf Texte des 18. Jahrhunderts. Vgl. Christian Begemann: *Der Körper des Autors. Autorschaft als Zeugung und Geburt im diskursiven Feld der Genieästhetik*, in: Detering (Hg.): *Autorschaft*.
- 7 Vgl. Meike Fessmann: *Wo aller Spott zu schweigen hat. Heiliger Vaterernst: Dirk von Petersdorffs »Lebensanfang. Eine wahre Geschichte«*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 26.10.2007, S. 16.
- 8 Julia Bähr: *Der schwangere Mann*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17.10.2007, S. 38.
- 9 Vgl. für diesen Zusammenhang das Rilke-Kapitel meiner Arbeit *Verlust der Nähe. Reflexion von Männlichkeit in der Literatur*, Heidelberg 2005. Vgl. zu den Männlichkeitsbildern und -narrationen der literarischen Moderne auch Walter Erhart: *Familienmänner. Über den literarischen Ursprung moderner Männlichkeit*, München 2001.
- 10 An Julie Weinmann, 25. Juni 1902, in: Rainer Maria Rilke: *Briefe in zwei Bänden*, hg. von Horst Nalewski, Frankfurt/Main-Leipzig 1991, Bd. 1, S. 112.
- 11 An Regina Ullmann, 23. Dezember 1920, in: Rainer Maria Rilke: *Mitten im Lesen schreib ich Dir. Ausgewählte Briefe*, hg. von Rätus Luck, Frankfurt/Main 1998, S. 66 f. Dieses männliche Autorenselbstbild trifft sich mit der durch Hans Blüher's Einfluß verbreiteten Ansicht, derzufolge der Mann nie ganz in der Familie und das heißt als Vater aufgehe, sondern immer hinausstrebe in eine rein männliche Gesellschaft, in der der männliche Eros und Kunsttrieb erst eigentlich produktiv wird. Mit anderen Worten: Der Mann ist erst dann eigentlich Künstler und Staatsmann, wenn er außerhalb seiner Familienfunktion steht. Auch die These, daß die Frau als Mutter zur »Vollzähligkeit der inneren Natur« kommt, findet sich in Hans Blüher: *Die Rolle der Erotik in der männlichen Gesellschaft*, Bd. 2: *Familie und Männerbund* [1919], Stuttgart 1962, S. 238. Rilke hatte kurz zuvor das Werk Blüher's gelesen und in Briefen an den Autor seine Wertschätzung, vor allem des zweiten Bandes, zum Ausdruck gebracht. Vgl. dazu den Abdruck von Rilkes Briefen, die im Februar und März 1919 verfaßt wurden, in Hans Blüher: *Werke und Tage. Geschichte eines Denkers*, München 1953, S. 347 ff. Am 18. März 1919 teilt Rilke Blüher sogar mit, daß er den zweiten Band des Erotik-Buches an mehrere Personen verschickt habe (vgl. ebd., S. 349).
- 12 von Petersdorff: *Lebensanfang*, S. 83.
- 13 In der Tradition der Rhetorik ist damit ein Wettstreit zwischen Dichtern gemeint. In der *Aemulatio* überbietet ein Dichter sein Vorbild bzw. seinen Vorgänger.
- 14 Vgl. Gottfried Benn: *Morgue*, in: Benn: *Gesammelte Werke in vier Bänden*, Bd. 3, hg. von Dieter Wellershoff, 8. Aufl., Stuttgart 1992, S. 7 ff.
- 15 von Petersdorff: *Lebensanfang*, S. 141.

Stefan Hajduk

Identität und Verlust

*Der Wandel des Familienbildes und die Dynamik der Geniuspsychologie
in »Wilhelm Meisters Lehrjahre«*

Einleitung. – Die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit Goethe sieht sich heute mehr denn je mit dem Problem der umfassenden Berücksichtigung einer extrem ausgedehnten Forschungslage konfrontiert. Dies sollte indes bei einer Wiederaufnahme des Diskurses über Familie und Identität in der deutschen Literatur nicht dazu führen, einen diesbezüglichen Schlüsseltext unberücksichtigt zu lassen, der wie *Wilhelm Meisters Lehrjahre* eine kulturhistorisch nachhaltige Transformation der Familienstruktur samt der in ihr generierten Identitätsmuster poetisch zu gestalten wußte.¹ Eine ausführliche Diskussion von in diesem Zusammenhang wichtigen soziologisch, diskursgeschichtlich oder politisch akzentuierten Ansätzen muß im folgenden ebenso ausgespart bleiben wie diejenige vorwiegend gattungspoetisch, zeitkritisch oder intertextuell orientierter Arbeiten. Dabei ist nicht zu vergessen, daß die Goethe-Forschung insgesamt und im Falle *Wilhelm Meisters* auch die früh und intensiv einsetzende Rezeption und Wirkung allerdings die überlieferungsgeschichtliche Grundlage jeder gegenwärtigen Forschungsarbeit darstellen.

Für folgende Überlegungen ist die psychoanalytische Deutungstradition maßgeblich, die von Freud selbst über die *Wilhelm Meister*-Studien von Sarasin, Eissler, Roberts und Kittler bis hin zu derjenigen von Hörisch² reicht, von zahllosen Aufsätzen und Buchpassagen nicht zu reden.³ Gemeinsam ist diesen der endgültig vollzogene Abschied von idealisierenden, ein harmonisches Bildungsmodell für das bürgerliche Individuum am Text nur reflektierend bewahrheitenden *Wilhelm-Meister*-Deutungen. Zugleich teilen sie das Bemühen um ein psychologisch verfeinertes Verstehen des Textes. Ohne mich auf die Vielzahl subtiler Deutungsdifferenzen oder gar die internen Kontroversen der psychoanalytischen Schulbildungen näher als an gegebener Stelle in den Fußnoten einzulassen, konzentriert sich meine kritische Relektüre auf die an theoretischen Vorgaben Jacques Lacans ausgerichtete Interpretation von *Wilhelm Meister Lehrjahre*.

Nach der in psychologischer Hinsicht überwiegend an Freuds Theorie orientierten Studie Friedrich Kittlers ist es vor allem Jochen Hörischs an Lacans semiotisch verlängerter Psychoanalyse ausgerichtete Studie, deren Aufschlußkraft für den Roman insgesamt bis heute weitgehend überzeugend ist. Sie ver-

weist – entsprechend Goethes Bezeichnung Wilhelm Meisters als eines »armen Hundes«⁴ – traditionelle Deutungen von harmonischer Selbstentfaltung eines freien Individuums in den Bereich germanistischer Legendenbildung, indem sie *Wilhelm Meisters Lehrjahre* als eine *Problem-* und nicht als *Erfolgsgeschichte* der bürgerlichen Kleinfamilie dekonstruiert. Hörischs Argumentation folgt einer mangelökonomischen Logik der Liebe, welche Wilhelms Bildung unter dem negativen Vorzeichen der unschließbaren *Lücke im G-lück-e* lesbar macht.

Konsequent aber auffällig im Dunkeln bleibt dabei jedoch der psychogenetische Ursprung libidinöser Übertragungen im positiven Zeichen ihres *G-elings im G-lücke*. Mag dieses auch von einem Verlustgefühl melancholisch überschattet sein, so entgeht Hörischs Analyse damit doch ein Schlüsselmoment ihres eigenen Vorgehens. Denn die Hauptfigur zeichnet sich gegenüber anderen durch individuelle Vorzüge wie lernfähige Beziehungsbereitschaft, Talent zum Theater⁵ oder ethisch-ästhetische Bildungssensibilität aus, die ihre psychogenetischen Wurzeln jenseits ödipaler Entwicklungsmechanismen und Erklärungsmuster haben. Diese kritische Beobachtung an der für mich bislang am tiefsten schürfenden und psychologisch kohärentesten *Wilhelm-Meister*-Deutung bildet den Ausgangspunkt meiner Überlegungen.⁶

Denn die unzureichende Beachtung von Wilhelms Beziehungsbegabung samt Ersatzfindung für verlorene Liebesobjekte führt dazu, daß die für den Bildungsroman wichtige Thematik der subjektiven Identität entweder im strukturalen Feld ödipaler Triangulierung verallgemeinert oder der ideellen Überhöhung des ineffablen Individuums dient.⁷ Die folgenden Ausführungen zielen hingegen auf die lebensgeschichtliche Verwobenheit von generellen mit individuellen Subjektstrukturen, welche Wilhelm durch seine Verlusterfahrungen hindurch eine Art gebrochen kontinuierliches Selbstgefühl gewährt. Dieses wird als Ausdruck einer prekären Identität aufgefaßt, die sich durch eine relationale Binnenstruktur auszeichnet, die anhand der Geniusfiguration aufgezeigt werden soll. Im Beziehungsgeflecht der Herkunftsfamilie ebenso wie in dem der Turmgesellschaft basiert Wilhelms genius-relative Identität auf der Psychodynamik von Substitutionen eines inneren Anderen. Anders als in Konzepten selbstreflexiv konstruierter Identität können Geburt, Abschied, Verlust und Tod als Konstitutionsmomente der Selbstbildung (an)erkannt werden.

Familienbild. – Ich konzentriere mich zunächst auf die poetische Reflexion der frühen Kindheit sowie auf die von Wilhelm erinnerte Phase des Zehnjährigen. Diese im Roman thematische Kindheit koinzidiert kulturhistorisch mit der Entdeckung der Kindheit als psychogenetischer Basis von individueller Identität.⁸ Goethes Roman zeigt seinen Helden bei der auf ihn selbst bezogenen Rekonstruktionsarbeit zunächst im emotionalen Duett mit seiner Mutter, um ihn sodann diese familiale Vergangenheitskompetenz in der Beziehung zu Mariane

als verfehlte Intimstrategie einsetzen zu lassen.⁹ Während die Mutter die daran geknüpfte Gefühlswelt nicht nur versteht, sondern aktiv an dieser als dyadisches Relat konstitutiv beteiligt war, bleibt und fühlt sich Mariane ausgeschlossen aus derselben und schläft ein, ohne daß dies vom schwelgenden Liebhaber bemerkt würde. Denn dessen egozentrisch organisierten und zugleich exzentrisch lancierten »Lieblingsgeschichten« (S. 33) sind zunächst die narrative Wiederholung eines exklusiven Dyadenglücks. Dieses zeigt in seiner überschwenglichen Übertragung auf die erste Erwachsenenliebe noch seine systemische Kleinfamilienhermetik, welche sich jetzt zugleich erstmals als strukturelle Insuffizienz bemerkbar macht: der Ausschluß jedes Dritten dient zur bipolaren Intensivierung eines Gefühls, welches dem Ich erlaubt, den Anderen als Moment seines Selbstbezugs zu erfahren. Dieses psychoanalytisch als imaginäre Größenselbststiftung aufzufassende Geschehen schreibt von seiner psychogenetischen Tiefenstruktur her freilich auch das Moment ursprünglicher Beziehungstiftung fort. Dyadische Erfahrungen von Zwei-Einigkeit sind auf einer prä-imaginären Vorstufe frühe Formen der Weltkonstituierung und hier keineswegs schon phantasmatische Imagines. Erst im Übertragungskontinuum symbiotischer Verklammerungen während der kernfamilialen Kindheit, und über diese hinaus, erhalten solchermaßen fortgesetzte Alter-Ego-Spiegelungen dann auch ihren imaginären Charakter mit teilweise pathogenen Zügen.

So lassen Wilhelms Erinnerungen und Träume in ihrer starken affektiven Gebundenheit eine Reihe unterschiedlicher Bilder erkennen, in denen sich emphatische Ursprungsphantasien mit dezentrierender Ambivalenz abwechseln und Figurationen des Selbst zwischen Integriertheit und Dissoziation einander überlagern und wieder ablösen. Da sind zunächst die in der Forschung oft nacherzählten Kindheitserinnerungen Wilhelms, die ihrerseits das nacherzählen, was dem Sohn von der Mutter in einer Art Gedächtnissymbiose als seine Erinnerungen souffliert und mit tatsächlich eigenen Erinnerungssequenzen amalgamiert wird. Wenn sich im ersten Buch Mutter und Sohn im detailbesessenen Aufrufen dyadischer Glücksmomente aus der emotionalen Tiefe ihrer gemeinsamen Vergangenheit einander überbieten, dann öffnet sich ihnen noch einmal der intersubjektive Binnenraum der Mutter-Kind-»Freude« (S. 13), der seine Exklusivität allein durch das eingespielte Aufeinanderbezogensein seiner intimen Mitbewohner erhält.

Es ist dieses eines jener das kindliche Wunschleben animierenden Sozialisationsspiele, welche dem heranwachsenden Bürgersohn seine Kindheit als »paradiesischen Zustand« (S. 57) imaginativ gegenwärtig halten. Ihre sozialhistorische Ermöglichungsbedingung ist die Formierung der Kleinfamilie, wie sie von Kittler und Hörisch als thematische Innovation in der deutschen Literatur seit 1750 herausgearbeitet worden ist.¹⁰ Diese Konfiguration von Vater-Mutter-Kind wird in Wilhelms kindlicher Theaterarbeit in immer neuen Vari-

anten nachgestellt. Dabei befolgt das später »verwünschte Puppenspiel« (S. 12), das der zehnjährige Knabe von der Mutter gewissermaßen stellvertretend für seine Erziehung als Weihnachtsgeschenk erhalten hat, die neu eingeführten Regeln bürgerlicher Sozialisationskunst aufs genaueste. Sie geben dem Sohn alle Freiheiten des Dramaturgen, Regisseurs und Schauspielers in Personalunion, ermutigen ihn durch sein wunschbeflügeltes Nachspielen mythologischer Gegnerschaft (David gegen Goliath), infantile Ohnmachtsgefühle durch Allmachtsphantasien zu bekämpfen und ödipale Kastrationsängste in Phantasiesiege zu verwandeln. Dies geschieht unter den Augen der mütterlichen Liebe, ihrer bestärkenden Stimme, welche auch die väterliche Erlaubnis für das psychomythische Puppenspiel nach und nach einzuholen wußte.

Der in Lessings Dramen noch gegenüber den Töchtern das erzieherische Wort führende, wacker im Zentrum der Familie stehende Vater der Aufklärung gibt dieses Zentrum zugunsten der Mutter frei, die nun bei Goethe dem Sohn das theatralische Wort erteilt und selber in die koproduktive Rolle der bewundernden Zuschauerin schlüpft. Im Zuge dieser zugleich sozial- und literaturgeschichtlichen Veränderung der Vorzeichen von Pädagogik zu Bildung zieht sich der Vater in den abgedunkelten Hintergrund des Familienspektakels zurück, wo er ebenso großzügig wie gesetzlich waltet, indem er sich »verdrießlich« (S. 14) für die anonyme Rolle des Laios hergibt, der sich auf der imaginären Wegkreuzung im Lieblingsdrama des Sohnes auch schon einmal erschlagen läßt.¹¹ Es ist die Wilhelms Begehren mustergültig strukturierende Psychologik der Triangulation, die seine Inszenierungen des Puppentheaters als infantil-heroisches Agieren auf der Bühne der bürgerlichen Kernfamilie erscheinen läßt.

Diese Sichtweise auf den kindlichen Helden sowie seine soziologische Verortung werden von den psychoanalytisch geschulten Lektüren geteilt. Weitgehend auch die Ansicht, daß diese im kleinfamilialen Milieu geförderte Matrix des Begehrens Wilhelms Adoleszenz auf ihrer ersten Station bestimmt – und das heißt zum Scheitern seiner ersten Liebe ebenso wie zum Abschied vom Theater. Denn sowohl die Jünglingsliebe zur Schauspielerin Mariane als auch diejenige zum Theater, deren interne Verschränktheit dem Liebenden durchaus nicht entgeht, sind noch von Momenten des narzizistischen Wiederholungszwangs und mißglückender Übertragungsaktivität gezeichnet.¹² Wilhelms früh durch die mütterliche Gabe entwickelter »Geschmack am Schauspiele« (S. 12) intensiviert sich nämlich unter dem psychischen Druck der triangulären Familienverhältnisse im Hause Meister zu einer – wie es im Ton aufklärerischer Besorgnis heißt – »unmäßige[n] Leidenschaft« (S. 11). Diese führt ihn geradewegs in die ödipal induzierte Liebesnot, welche durch das nächtliche Eindringen des väterlich codierten Liebhabers Norberg in die Dyade der Verliebten ausgelöst wird. Diese gemäß dem Schema der Wiederkehr des Verdrängten symbollogisch gestaltete Intervention eines Dritten versetzt dem bis dahin übermütig ödipalisierten

Bürgersohn einen signifikanten »Streich I, der seinl ganzes Dasein an der Wurzel« (S. 77) trifft und seine narzisstische Identitätsschicht spaltet.

Deren Heilung durch Wandlung nimmt ausgerechnet im Transformationsmedium Theater ihren Ausgang, welches die Verlängerung seines symbiotisch-infantilen Wunschlebens zur beruflichen Lebensperspektive hatte werden sollen: Wie das kindliche Puppenspiel nicht nur Gelegenheit zu narzisstischen Größenselbst-Inszenierungen bot, sondern den Knaben auch die Objektivierung innerer Rollenkonflikte einüben ließ, so ist es nun die als institutionalisierte Übertragungsszene dienende Wanderbühne, die den Jüngling – zumal in der Rolle Hamlets – seine eigene Ambivalenz spiegeln und seine Identität dem transsubjektiven Rollenspiel der Differenzen aussetzen läßt.

In Kontinuität und Diskontinuität mit dem mütterlichen Erbe der Theaterleidenschaft lernt Wilhelm die psychischen Akteure auf der inneren Bühne seines Imaginären auf der äußeren Bühne sprechen zu hören, um sie auf symbolischer Ebene erkennbar wiederholen zu lassen, was seinen Verlust depressiv fixierte. Die Signifikanz der zugleich fremden und vertrauten Stimme des väterlichen Geistes während der Hamletaufführung erinnert Wilhelm nämlich an die Unerfüllbarkeit symbiotischer Beziehungswünsche, vergegenwärtigt den Tod inmitten des Lebens und läßt ihn das bislang im imaginären Zeichen unbegrenzter Wunscherfüllung verklärte Familienbild seiner Kindheit revidieren. Das Paradiesische derselben relativiert sich in dem Maße, wie die Verdrängung der väterlichen Position deren Akzeptanz über Figuren des Dritten weicht.

Die phantasmatisch intakte Erinnerung der Mutter-Kind-Symbiose aus der Puppenspielzeit, in der mythologische Frauenfiguren wie »die edle, heldenmütige Chlorinde« (S. 235) als krypto-amazonisches Liebesideal figurierten, versinkt in die Latenz einer nicht länger unproblematischen »Urgeschichte«. ¹³ Sie schreibt sich fort in melancholischen Erinnerungen an sein Lieblingsbild vom kranken Königssohn, der sich in inzestuöser Liebe zur Gattin des Vaters zu verzehren droht. Als jedoch »die schöne Amazone« als mannweibliche Retterin des nicht nur narzisstisch Verwundeten erstmals in ihre erst wundersame und später heilsame Erscheinung tritt, gehen diese Bilder noch einmal im Eindruck dieser Liebe auf den ersten Blick eine déjà-vu-artige Assoziation wie bei einem Sterbenden ein. Schließlich verblassen sie zusammen mit ihrer Phantasmatik auf dem Weg zur Turmgesellschaft als Ensemble früher Liebesobjekte. Solche palimpsestartige Übereinanderblendung von Frauenbildern, die der genesende Wilhelm mit der Amazonenerscheinung halluziniert, dienen der freudianischen Lesart von Dorrit Cohn ¹⁴ als Hinweis auf eine fortdauernde Mutterfixierung. Sogar noch die schließliche Verbindung mit Natalie wird von Cohn unter das Regime der ödipalen Triangulation gestellt, indem die väterliche Drittposition mit Lothario ein weiteres Mal als bedrohlich besetzt gesehen wird. ¹⁵

Solche theortreuen Lesarten schreiben ihrerseits jene Zwangsmomente der

psychoanalytischen Übertragung bis ans Ende der *Lehrjahre* fort, welche Wilhelm jedoch nur als Königssohn innerhalb der Kernfamilie und während seiner theatralischen Ablösung von dieser ankränkelten. Hingegen hat sie der verlustaber erfolgreich gereifte Ankömmling in der Turmgemeinschaft nach überstandener Lebensnot gerade so weit hinter sich gelassen, wie es psychologisch möglich ist. Denn erstmals ist er imstande, durch väterliche Konkurrenz besetzte Liebesobjekte unbeschwert aufzugeben. Dies zeigen gerade jene auf der Schwelle zur paternalen Sphäre der Turmgemeinschaft erscheinenden »Traumbilder«, welche Cohn indes zum Ausgangspunkt ihrer dogmatischen Traumdeutung nimmt: »Er fand sich in einem Garten, den er als Knabe öfters besucht hatte, und sah mit Vergnügen die bekannten Alleen, Hecken und Blumenbeete wieder; Mariane begegnete ihm, er sprach liebevoll mit ihr und ohne Erinnerung irgendeines vergangenen Mißverhältnisses. Gleich darauf trat sein Vater zu ihnen, im Hauskleide, und mit vertraulicher Miene, die ihm selten war, hieß er den Sohn zwei Stühle aus dem Gartenhause holen, nahm Marianen bei der Hand und führte sie nach der Laube. Wilhelm eilte nach dem Gartensaale, fand ihn aber ganz leer.« (S. 425) Bereits hier ist deutlich, daß die mit dem paradiesischen Topos des Gartens metaphorisierte Kindheit jetzt als eine erstmals weitestgehend ambivalenzfreie Sphäre re-imaginiert werden kann. Rückblickend und psychologisch korrekt wird Mariane nunmehr ohne weiteren ödipalen Streß dem vakanten Fluchtpunkt des mutterzentrierten Familienbildes zugeordnet. Auch der weitere retrospektive Traumverlauf, welcher das ganze postfamiliäre Romanensemble an Bezugspersonen, Geliebten und zugelaufenen Kindern nunmehr »in einem fremden Garten« (S. 425) versammelt, weist eine psychodramatische Auflösung und nicht Fortschreibung konfliktueller Verstrickungen auf.

Alle inneren Entwicklungslinien, die Wilhelms bisherigen Lebenslauf als seine Identität bündeln, münden in jenen »Teich«, auf den das »Kind« im Traum »gerade« zulief und auf dessen »andern Seite« die »schöne Amazone« am »Ufer« ging (S. 425). Diese vermag mit magischer Fingerkraft, gleichsam spielend leicht das Kind in ihre Nähe zu retten, welchem Wilhelm vergeblich nachgelaufen ist. Hier ist die später als Natalie sich entpuppende Amazone durch konnotativ verschmolzene Imagines des Weiblichen gleichsam offen chiffriert. Sie bildet in virtuoser Vereinigung ästhetischer (schön) und mütterlicher (zwei Knaben), ethischer (rettende Hand) und sexueller (feurige Tropfen), magischer (Finger, Schleier) und intermanueller Kompetenzen und Attribute den »würdigsten Gegenstand« von Wilhelms gereinigtem »Verlangen« (S. 425). Dieses ist in der Amazone erstmals so konfiguriert, daß deren Vollkommenheit nicht mehr den Effekt von Wilhelms Idealisierung, sondern die psychosexuelle Reife desselben repräsentiert.

Im Namen der Geburtlichkeit, der an die weihnachtliche Begabung zur Mütterlichkeit erinnert, personifiziert *Natalie* zumal die Kraft zur Schöpfung eines

neuen Kindheitsparadieses, welches im Namen *Felix* ein noch glücklicheres zu werden verspricht. Dessen mütterliche Adoption durch Natalie und des Vaters nomadische Abwesenheit sucht die kernfamiliale Problematik der ödipalen Triangulation weitgehend zu vermeiden. So steuert die von der Turmgemeinschaft späterhin angewiesene Aussendung Wilhelms auf seine folgenden Wanderjahre auch bereits zu einer Revision der gerade erst formierten Kernstruktur der bürgerlichen Kleinfamilie bei. Mit dem Ende der Lehrjahre kündigt sich damit die Heraufkunft des kaum weniger problematischen Familienmodells der alleinerziehenden Mutter an, das freilich unter dem geheimen Regime der Turmgemeinschaft eine paternale Rahmung vorläufig bewahrt.¹⁶

Das Familienbild Wilhelm Meisters wandelt sich vor allem infolge einer Perspektivenverschiebung. Stand er selbst als Sohn im Zentrum der von der Mutter-Sohn-Beziehung beherrschten Kernfamilie, solange diese die Herkunftsfamilie meint, so rückt er selbst mit der Bildung einer eigenen Familie in die periphere Position des Vaters. Durchkreuzt wird diese scheinbare Linearität der familialen Generationenkette freilich dadurch, daß der Sohn Felix, dessen sich die Gattin Natalie annimmt, nicht das Produkt einer Fortpflanzungsfamilie ist, sondern vom Vater hier einer Ersatzmutter zugestellt wird, welche die Stelle der toten ehemaligen Geliebten einnimmt.

Das Ende der Lehrjahre im individualpsychologischen Sinne von Wilhelms Identitätsbildung wird von der Forschung zu Recht auf den Abschluß des fünften Buches vorverlegt.¹⁷ Denn nach dem Interludium der *Bekenntnisse einer schönen Seele* im sechsten beginnt das siebte Buch mit dem oben zitierten Gartentraum, der das Romangeschehen in psychischer Codierung reformuliert. Während Cohn darin das unentrinnbare Schicksal zwanghaft wiederholter Triangulation entziffert, in welchem alle Problemlösungsversuche als Beweis weiteren Verstricktseins abgewinkt werden, hat Hörisch – ohne auf den großen Traum näher einzugehen – bereits die gesamte Handlungsanlage psychoanalytisch schlüssig rekonstruiert. Hörisch erkennt die seit Wilhelms Hamletspielen vollzogene Herauslösung aus mütterfixierter Befangenheit, seine »Wendung von der Mutter zum Vater« an, dessen Geist er nach seinem Tod nicht weiter verdrängt.¹⁸ Damit ist der entscheidende – genauer: der das Imaginäre vom Realen scheidende – Schritt zur psychischen Identitätsreife getan, die mit seiner »Initiation in die bislang geflohene Ordnung des Symbolischen statt« hat.¹⁹

Die von Freud bedachte, erfolgreiche »Zertrümmerung des Ödipuskomplexes«, welche für Cohn eine Chimäre bleibt, zeigt sich nicht in einem Verlöschen von Erinnerungs-, Phantasie- oder Familienbildern; vielmehr im Gewinn der vollen Sprach-, Handlungs- und Beziehungsfähigkeit unter Beachtung der Symbolqualität der Regeln der intersubjektiven Ordnung. Eben dies machen nicht erst und nicht zuletzt Wilhelms Traumbilder ansichtig, deren Schlußsequenz »Wilhelm mit der Amazone Hand in Hand durch den Garten« (S. 426) gehen läßt.

Dieser ist nicht mehr derjenige des Kindheitsparadieses seiner bürgerlichen Herkunftsfamilie, sondern der diesem »entgegengesetzte« (S. 425) »fremde« Kinder-»Garten« seiner eher unkonventionellen Fortpflanzungsfamilie, die hier durch erträumte Wunscherfüllung vorweggenommen wird.

Schicksalhaft entschieden und nähekompetent zugleich läßt Wilhelm sich »gern« von der »Hand der Amazone« zurückhalten (»Wie gern ließ er sich halten!«), als er »seinen Vater und Marianen l. . l im Fluge durch die Allee hinschweben« sieht (S. 426). Sie fliehen vor dem blonden Friedrich²⁰, der als Figuration androgyn flottierender Identität nunmehr Wilhelm selber, »mit seiner schönen Begleiterin«, nicht mehr irritieren kann (S. 426). Mit seiner Aufnahme in die Turmgesellschaft hat Wilhelm die Transfiguration seines Familienbildes von einer mutter-sohn-zentrierten Kleinfamilie zu einer institutionalisierten Form der Symbolordnung im Namen des Vaters *gemeistert*.

Dieses Meistern von Initiationsproblemen wirft indes Fragen nach seinen Voraussetzungen auf. Sie allein sozialpsychologisch im deutschen Kaufmannsmilieu der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts oder gar im (turm)gesellschaftlichen Zusammenrücken von Bürgertum und Adel zu suchen, kann angesichts des Scheiterns anderer Figuren unter vergleichbaren Sozialisationsbedingungen nicht überzeugen. Zumindest notwendige Ermöglichungsbedingungen stellen prä-ödicale und noch frühere Erfahrungen dar, die es »unserleml verunglückten Freund« in seinen Adoleszenzkrisen erlauben (S. 6), der anfangs im kernfamilialen Umfeld puppenspielerisch agierten Übertragung eine autotherapeutische Wendung in seinem jungen Erwachsenenleben zu geben. In letzterem unterscheidet er sich insbesondere vom jungen Werther, aber auch – maßgeblich für den weiteren Romanverlauf – von den ihm kontrastiv beigeordneten thanatologischen Leidensfiguren Mignon und Harfner. Denn diese beiden nachnamenlosen Initiationsverweigerer verlieren nicht nur ihren psychopoetischen Platz neben und mit Wilhelm in einer wundersamen Ersatzfamilie, sondern mit dieser Funktion verlieren sie bald auch ihr Leben. Zusammen mit Mariane, Aurelie und dem Fürstenpaar bilden sie eine Reihe von Todesfällen, welche den offerlogischen Geleitzug zu Wilhelms Symbolinitiation bilden und zugleich deren möglich gewesenes Scheitern vor Augen führen. Ihrem Gelingen im paternalen Zeichen der Turmgesellschaft als objektivierter innerer Führung ist indes die im maternalen Zeichen erfolgte Privilegierung des Kindes in der bürgerlichen Kleinfamilie vorgeschaltet.

Die Turmgesellschaft kann als eine soziale Agentur der Symbolordnung verstanden werden, welche die Funktion der mutterzentrierten Kernfamilie übernimmt, nämlich dem bürgerlichen Individuum ein kreatives oder doch hinreichend stabiles Selbst einzupflanzen.²¹ Die im Kern entelechischen, ich-konstruktiven Sozialisationsbedingungen der Kleinfamilie werden in der Turmgesellschaft erweitert. Dort wird analytisch und archivarisch umfassender kulti-

viert, was in der Bürgerfamilie auf die Kindheit fixiert bleibt: die Kultivierung des Selbst-Welt-Verhältnisses als eines lebenslangen Bildungsprozesses. Damit wird die Kleinfamilie in ihrer gesellschaftlichen Aufgabe entlastet. Die Primärsozialisation wird in sekundären Stufen fortgeschrieben zu einem Modell einer Gesellschaft, die im utopischen Zeichen des Turmes familienpsychologische Errungenschaften zu sozialisieren trachtet, indem sie die Bildungsbedingungen des individuellen Subjekts in gattungsgeschichtliche Dimensionen zu expandieren sucht.

In dieser psychosozialen Perspektivierung kommt Wilhelms Lebensweg jene Mustergültigkeit zu, wie sie diesem unter dem Aspekt der *Bildung* in traditioneller Exegese zugeschrieben wird. Die ästhetisch-ethische Grundierung des Bildungskonzepts ließ jedoch auch seine irreführende Überhöhung zum Humanitätsideal zu, in dessen Licht alles Negative aus Wilhelms Lebensweg zu verschwinden hatte.²² Dieser ist indes durch einander ablösende Momente der Freude und des Schmerzes, der Ergänzung und des Bruches sowie der Liebe und des Todes gezeichnet. Unter dem doppelten Vorzeichen psychischer Integration wie auch Desintegration wird Wilhelms Lebensweg als ein durch existentielle Verlusterfahrungen gezeichnetes Gelingen von Identitätsbildung lesbar, dessen Ermöglichungsbedingung in unausgesetzter Erfahrungsoffenheit für Alterität besteht. Schließlich sind es transsubjektive Strukturen, innerhalb welcher die Entwicklung des Selbst stattfindet, und in denen es das seiner Medialität gemäße psychosoziale Element erst finden muß.

In dieser Perspektive der Verschränkung von Identität und Verlust, Glück und Schmerz, der Zusammengehörigkeit des Selbst und des Anderen sowie der Liebe und des Todes erübrigt sich zum einen die für die Goetheforschung lange Zeit so unfruchtbare Deutungsalternative, ob *Wilhelm Meister* ein harmonisches Bildungsideal figuriert, oder aber seine Lehrjahre vor allem eine Deszendenz ins unglückliche Bewußtsein darstellen. Jenes ist ohne dieses nicht zu realisieren und schon dadurch weniger harmonisch als melancholisch. Zum anderen läßt sich der zwischen dem Lustprinzip, dem erinnerten Dyadenglück des Kindheitsparadieses einerseits, und dem Realitätsprinzip, der erlernten Entsaugungsmelancholie in der Turmgemeinschaft andererseits vollzogene Wandel von Wilhelms Familienbild im Zeichen einer Ambivalenz verstehen, welche seine kleinfamilialen Sozialisationsverhältnisse ihn verinnerlichen ließen.

Die Auflösung dieser Ambivalenz, welche den dadurch erst ermöglichten Eintritt in die Turmgemeinschaft ritualisiert, ist nach meiner These indes nur erklärbar auf einer psychologisch tieferen Basis: Sie besteht aus den bereits pränatal initiierten und frühkindlich vorgebildeten Formen ganzheitlich erfahrener Dualität im Einklang mit einem tragenden Anderen. In Anlehnung an Peter Sloterdijks *Mikrosphärologie*²³ ist damit die Rede von urpsychischen Stadien dyadischer Integrität, in denen durchaus frei von Ambivalenz, Irritation und Verlust kom-

muniziert worden sein muß. Sie sind es letztlich auch, welche das ödipale Familiendrama samt seiner extrafamilialen Folgeturbulenzen überleben und den heranwachsenden Wilhelm seine wiederholten Identitätsnöte durchstehen lassen.

Unvordenklicher »Genius der Frühe«²⁴ ist nach dieser These der Mutterchoß als Urzelle des Duals von fötalem Selbst und plazentalem Anderen. Er bot dem noch namenlosen »Wilhelm« eine Sphäre des In-seins, die vor dem Zur-Welt-Kommen das Zu-sich-Kommen eines anfänglichen Selbst ermöglicht, insofern dieses als Effekt (s)eines uterinen Resonanzspiels mit dem plazentalen Double verstanden werden kann.²⁵ Zurückgehend auf die psychogenetische Urbehälterform als primordialen Erfahrungsraum eines Präsubjekts läßt sich die produktive Perspektive von Wilhelms Beziehungstätigkeit erschließen. In dieser erfolgt ein lernfähiges Umbesetzen der Position des Intimbegleiters des Selbst, der als dessen räumlich lebendiges Komplement verstanden werden kann. Es beginnt mit dem Erscheinen der Mutter an der ihr noch vorangehenden Stelle des ursprünglich plazentalen Selbststifters.

Das mütterliche Andere als erstmals erweiterter Quellbezirk des Selbstbezugs wird sodann erst durch intra- dann auch extrafamiliale Kandidaten substituiert. Diese kokonstituieren das Selbst fortan als imaginäre oder aber psychisch reale Ergänzungshelfer in Form von Schutzgeistern oder Vaterfiguren, Genien oder Geschwistern, Spielgefährten oder Lebenspartnern, Phantasiegestalten oder Freunden, Idolen oder Liebesobjekten. Ihre glückliche oder aber unglückliche Wahl und damit (Dys-)Funktionalität als Selbstergänzer sind von den jeweiligen Sozialisationsbedingungen beeinflusst sowie abhängig von der Gegebenheit einer hinreichend guten Mutter. Notwendig bestimmt sind sie indes durch psychopositive Resonanzerfahrungen in der mutterleiblichen Dualsphäre und innerhalb der schrittweisen Erweiterung derselben um die Positionen des Vaters, der Geschwister und Fremden zur multipolaren Beziehungssphäre.

Für Wilhelms Entwicklung psychologisch vorentscheidend, den Wandel seines Familienbildes ebenso vorzeichnend wie die Sinnhaftigkeit seiner »bürgerlichen Epopöe«²⁶ insgesamt, sind demnach pränatale und frühkindliche Phasen der Subjektwerdung, die sich direkten Formen epischer Darstellung entziehen. Allerdings sind gerade sie es, welche an den motivischen Knotenpunkten des narrativen Geflechtes indirekt und symbolisch verdichtet zugleich zur Darstellung kommen.²⁷ Sie sind ins Reflexions- und Handlungsgeschehen des Romans als wirkungsmächtige Momente der Absenz, der Lücke, der Seligkeit oder der Frühe strukturbildend eingebunden. In den unterschiedlichen Formen der Erinnerung, der Sehnsucht, der Liebe und des Glücks werden sie während der Lehrjahre immer wieder als Zustände erfüllten Enthaltenseins vergegenwärtigt, neu versucht, verfehlt und transfiguriert. Die Dynamik psychosphärischer Transformationen soll im folgenden anhand des Genius-Motivs gezeigt werden, mit

welchem sich der esoterische Familienkreis in die exoterische Weltoffenheit der Turmgemeinschaft weitet.

Geniuspsychologie. – Dem Genius-Konzept der griechisch-römischen Antike ist die tiefenpsychologische Dualstruktur individueller Identität gut ablesbar, wie folgende, anlässlich einer Geburtstagsfeier um das Jahr 238 n. Chr. vorgetragene Zusammenfassung desselben zeigt: »Genius ist der Gott, in dessen Schutz (*tutela*) jeder lebt, sobald er geboren wird. »Genius« heißt er sicher von »geno« (zeugen), sei es, weil er dafür Sorge trägt, daß wir gezeugt werden, sei es, weil er selbst gleichzeitig mit uns gezeugt wird, oder sei es auch, weil er uns als Gezeugte übernimmt (*suscipi*) und beschützt. I. . . Der Genius ist uns aber als wachsamer Beschützer (*adsidius observator*) in der Weise beigegeben (*adpositus*), daß er sich auch nicht den kleinsten Augenblick weiter entfernt (*longius abscedat*), sondern uns von der Übernahme vom Mutterleibe an bis an den letzten Tag des Lebens begleitet (*comitetur*).«²⁸

Wilhelms im Ersten Buch dargestellte Erinnerungen reichen naturgemäß nicht bis zu seiner Geburt oder gar Zeugung zurück, so daß die Frage nach der Gleichursprünglichkeit einer ihn schützenden Individualgottheit offen bleibt. Statt dessen gilt es, textuelle Verweise auf eine solche und ihren Bedeutungszusammenhang zu rekonstruieren. Hierzu gehen wir von einer Schlüsselfigur des Romans aus, die von der Forschung als Genius aufgefaßt worden ist: Mignon.²⁹ Rückblickend von der Begegnung mit ihr soll die Geschichte und Variabilität von Wilhelms Genius untersucht werden.

Auf Wilhelms Lebensgang begegnet Mignon als ein fremdes Wesen, das in seiner zugleich sprachlosen, zwitterhaften und symbolträchtigen Körperlichkeit rasch zum Zeichen eines Verlustes avanciert, dessen Kompensation zur Frage des Überlebens wird. Anders als ihr neuer Besitzer wird Mignon selbst, die ihrerseits Wilhelm zum Schutzgeist ausersieht, *ihr*en existentiellen Verlust, den in stummem Heimweh verborgenen Verlust ihrer inzestuösen Herkunftsfamilie, bekanntlich nicht überleben.³⁰

Die traumatische Entführung aus ihrer norditalienischen Heimat und die damit hinter den Bergen der Vergangenheit im Dunkeln kindlicher Erinnerung frühzeitig verschwundene Welt identitätsstiftender Beziehungen verbinden sich zu einer Erinnerungsmelancholie, die ihren prägnantesten Ausdruck im berühmten Sehnsuchtslied findet. In dessen bittersüßem Klang klingt indes nicht nur die Tiefe des Schmerzes mit, sondern vor allem die Verzweiflung über die Unmöglichkeit der Behebung seiner Ursache. Das flehentliche Anrufen ihres nur vermeintlich, da vorübergehend kongenialen Schutzgeistes »Meister« unter den Namen »Gebietter«, »Vater«, »Geliebter«, »Beschützer« verrät bereits etwas von der letztlich nicht heilsamen, eher zusätzlich pathogenen (Über-)Besetzung der verwaisten Beziehungsstelle eines Genius durch einen seinerseits an Verlust-

schmerz verzweifelnden »Verlorenen« (S. 78, 144 f.). Denn Wilhelm hat noch mit dem »ewig wiederkehrenden und mit Vorsatz erneuerten Schmerz« (S. 76) einer verlorenen Liebe gegen »das erbärmliche, leere Gefühl des Todes« (S. 77) zu kämpfen, als er in jener vorgeschlechtlichen »Kreatur« die infantil-artistische Verkörperung (s)eines tödlichen Gefühlschmerzes erblickt.

Anders als die zu Beginn der *Lehrjahre* symbolträchtig illustrierte Identifikation mit dem abgründigen Liebesleid des Königssohns³¹ samt seiner ödipalen Naivität, ist Wilhelms Entdeckung Mignons nicht vom immer auch sexuell codierten Begehren gesteuert, sondern verdankt sich dem nach Liebesdesastern geschärften Sinn für das Bedürfnis – das eigene wie das anderer.³² »Zerschmettert am Fuße seiner Wünsche« liegt der allzu kühne »Abenteurer« der Liebe, nachdem die erotische »Strickleiter«, an der er sich aus dem emotionalen Bedürfnis ins sexuelle Begehren erhoben hat, gerissen ist im Erschrecken vor dem in Marianes (vermeintlicher) Untreue drohenden Selbstverlust. Statt beherzt und vernunftgeleitet die phantomatisch wahrgenommene Möglichkeit eines Nebenbuhlers durch Aufklärung der Vorgänge auszuschließen, worauf Mariane ebenso flehentlich insistieren wie vergeblich warten wird,³³ zieht er sich kastrationsängstlich hinter die Triangulationslinien zurück. Dorthin, wo die Gefahr der Selbst- qua Wunschvernichtung durch Konfrontation mit Spaltungsfiguren des Dritten, des Rivalen oder des väterlichen Geistes im Sinne Hamlets erneut nicht zu bestehen scheint. Seine Regression in die symbiotische Disposition erlebt Wilhelm mit »bittersten Schmerzen« und betrachtet es als ein über ihn ergangenes »Gericht«, daß er »die verloren habe, die anstatt einer Gottheit mich zu meinen Wünschen hinüberführen sollte.« (S. 85) Da deren Erfüllung oder auch nur Formierung mit der vorerst gescheiterten Transposition des Bedürfnisses ins Begehren verunmöglich sind, bleibt nur mehr die Rückbindung³⁴ an eine schützende »Gottheit« (S. 85), wie sie ihm aus der Kindheit in den Beseelungsformen der Mutterliebe und des Puppentheaters vertraut sind.

In der ersten außerfamilialen Formation hat die intime Nähesphäre eine strukturelle Erweiterung ins intersubjektive Feld auch der *erotischen* »Seligkeit zweier Liebenden« (S. 11) erfahren und weist doch mit Blick auf die in der Liebe zu Mariane reproduzierten Mutterimagines Züge der Kontinuität auf. Mit dem »großen Verlust« (S. 78, 83) dieser »Liebe« (S. 79), dessen Erfahrung als Beziehungstod den späteren Tod Marianes logifiziert, setzt zugleich der Zerfall einer weiteren Ersatzformation des individuellen Genius ein: der Kunst. Wilhelms resignative Entschlossenheit, »von dem Umgange der Musen sich loszureißen« (S. 79) im Augenblick höchster Trennungsnot, verweist auf den seinem »Talent als Dichter und Schauspieler« sowie seiner erotischen Beziehungsbegabung gemeinsam zugrunde liegenden Glauben daran, im lebendigen Anderen seine eigene Identität als lebendige erhalten zu können. Das macht aus dem Scheitern der Liebe einen »so großem Verlust«, die »Leiden« so abgründig, den

»Schmerz« so tief, daß mit und in ihnen die Überzeugungen erlöschen, als »Liebling« der »Natur« fortgesetzt erschaffen zu werden, selbst Lebendiges durch Kunst erschaffen zu können und daß der Genius noch an seinem Platze, gegenüber, ganz nah ist (S. 77 f.). Damit hat der »Streich«, der mit Mariane als Verkörperung des »Heiligtums« der Liebe« (S. 74) und der Schauspielkunst die gegenwärtige Bestbesetzung der lebensfördernden Begleiterstelle abgetrennt hat, »sein ganzes Dasein an der Wurzel getroffen« (S. 77).

Dieser tiefen Genius-Krise geht der bisherige Höhepunkt an lebendig geteiltem Intimitätsgefühl voran. Dessen Intensität verdankt sich der familialen Vielfältigung der Seelenbegleitung und ihrer postfamilialen Neubesetzung im »Namen einer göttlichen Führung« (S. 71). Im glücklichen Eindruck dieses psychosphärischen Kontinuums dehnt sich Wilhelms »Dasein wie ein goldener Traum« ins Gefühl ozeanischer Weite (S. 72). Dessen lebensgeschichtlichen Zielpunkt visiert er in einem »Heilort für unsere Liebe« an, welcher das bipolare Einssein im intimen Dual auch bei »jeder Entfernung« durch nächtliche »Melodien« und die »feinste Stimmung der Liebe« verewigt: »Ach! zwei liebende Herzen, sie sind wie zwei Magnetuhren: was in der einen sich regt, muß auch die andere mitbewegen, denn es ist nur eins, was in beiden wirkt, eine Kraft, die sich durchgeht.« (S. 72)

Während dieses dynamisch polarisierte Zu-zweit-Eins-Sein seinen sachlichen Ausgangspunkt im plazentalen Medium der fötalen Matrix hat,³⁵ bildet seinen narrativen Ausgangspunkt der mikrokosmische Dualraum des glücklichen Beginns der Marianeliebe im ersten Buch. Dieser wird vom Erzähler in makrokosmischer Korrespondenz zur alteuropäischen Welten- oder Sphärenharmonie beschrieben, wenn »die Liebe mit schauernder Hand tausendfältig über alle Saiten seiner Seele Iließ; es war, als wenn der Gesang der Sphären über ihm stille stünde, um die leisen Melodien seines Herzens zu belauschen.« (S. 73)

Die kosmoerotische Metaphorik vollzieht weniger die sexuelle Weitungserfahrung nach als vielmehr die akustisch-taktile Realität der Weite des Welt-raums im Maße von dessen imaginativer Gestimmtheit als gespürter Selbst-raum. Die »holden Sterne« markieren den äußersten Rand desjenigen Anderen, welches mit dem innersten Bereich des Selbst durch Korrespondenz des Gefühls in Verbindung steht. Wie die »Entfernung« im mikrosphärischen Stimmungs-raum zwischen den beiden Polen der Liebenden magnetopathisch überbrückt wird, so bleibt noch das makrosphärische Ausdehnungsmaximum nach dem Modell wechselseitig dynamisierter Feldkraft vermittelt: »Unter den holden Sternen hingestreckt, war ihm sein Dasein wie ein goldener Traum.« (S. 72)

Diese Fähigkeit Wilhelms zur mühelosen Erweiterung der intimsphärischen »Seligkeit zweier Liebenden« (S. 11) zur gefühlssphärischen Offenheit zur Welt als Beseelungsganzes ist unter psychogenetischem Aspekt deutbar. Und zwar als Rückverweis auf das intakte Beseelungsverhältnis zwischen seinem werdenden

Selbst und dessen Ur-Genius in der medialen Funktion des plazentalen »Double als Membran«³⁶. Danach ist Wilhelms Genius nicht disjunktiv oder summativ in Mignon, Mariane, seiner Mutter oder aber später in Felix, Natalie oder anderen Turmvertretern zu identifizieren. Vielmehr bilden diese eine psychodynamische Serie von Umbesetzungen der Geniusposition, welche entsprechend den Bildungsphasen und ihren jeweiligen Vermittlungsbedürfnissen vorgenommen wird. Als unterschiedliche, Wilhelm nur zeitweilig begleitende Genien bleiben sie Postfiguranten seines lebenslangen Urbegleiters im römischen Sinne eines entweder mitgezeugten oder aber mitgeborenen Genius. Gemeinsam ist ihnen die gegenüber Wilhelm ausgeübte Ergänzungsfunktion, wodurch dessen Subjektivität vom inneren Anderen nicht nur kontinuierlich begleitet wird, sondern sich von diesem her als konstituiert erfährt.

Möglich ist dies nur dann und solange sie als Selbstergänzer dem tiefenpsychologisch fundierten Genius-Sockel aufgelagert sind, der als fötales Relikt aus dem primordialen Dualraum subjektiver Innerlichkeit aufragt. Wie diese einst unter den primitiven Bedingungen der »intrauterinen Blase [als] Dort-Hier-Struktur«³⁷ initiiert und frühkindlich auf einem protostrukturellen Feld starker Beziehungen hervorgetrieben worden ist, so müssen alle genialen Nachfolger diese basale Genius-Struktur auf inspirierende Weise zu rekonfigurieren wissen.

Vorbildlich gelungen zu sein scheint dies – im Gegensatz etwa zur Mutter Mignons³⁸ – Wilhelms Mutter. Wenn man nicht mehr die Mutter selbst – wie noch Hegel – als den »Genius des Kindes«³⁹ begreift, sondern eigentlich das plazentale Double des Fötus, dann bildet das beginnliche Resonanzspiel letzterer das kryptopsychologische Modell für den späteren Aufbau von differenzierteren Selbst- und Welt-Verhältnissen sowie von tragfähigen Intra- und Inter-Subjektivitätsbeziehungen. So klingt das akustische Primat des vorgeburtlichen Stadiums noch in der narrativen Organisation der Szene von Wilhelms existentieller Erinnerungsexstase⁴⁰ nach, wenn diese mit ihm bewegender »angenehme[r] Nachtmusik« der »Spieleute« und »Sänger« einsetzt, deren »schwebende Töne« er dann als telekommunikatives Medium der wechselseitig gemeinsamen Frequenz ihrer »zwei liebende[n] Herzen« auf dem »Platz vor ihrem Hause« installiert: »Sie hört auch diese Flöten,« sagte er in seinem Herzen; »sie fühlt, wessen Andenken, wessen Liebe die Nacht wohlklingend macht; auch in der Entfernung sind wir durch diese Melodien zusammengebunden, wie in jeder Entfernung durch die feinste Stimmung der Liebe.« (S. 72)

Die mit der Geburt zunehmende Bedeutung des Taktilen für die geniuspsychologische Anwesenheitsvergewisserung wird im unmittelbar Folgenden nachgebildet, wenn Wilhelm, »abwesend von ihr, in Gedanken an sie verloren, ein Buch, ein Kleid oder sonst etwas berührte und glaubte, ihre Hand zu fühlen, so ganz war ich mit ihrer Gegenwart umkleidet« (S. 73). Die melodios indu-

zierte Nähe-Imagination steigert sich anhand geistnährender (Buch) und körpernaher (Kleid) Gegenstände zur Berührungsgewißheit, deren Stupor in motorischen Reflexen ausagiert wird: »Er umfaßte einen Baum, kühlte seine heiße Wange an der Rinde, und die Winde der Nacht saugten begierig den Hauch auf, der aus dem reinen Busen bewegt hervordrang. Er fühlte nach dem Halstuch, das er von ihr mitgenommen hatte; es war vergessen, es steckte im vorigen Kleide. Seine Lippen lechzten, seine Glieder zitterten vor Verlangen.« (S. 73)

Abgesehen vom fetischistischen⁴¹ Tuchfühlungsversuch, deckt hier das körperliche Verhalten der Leidenschaft des Erwachsenen sich mit demjenigen des Bedürfnisses eines Neugeborenen. Die unfaßbare Umfänglichkeit und beruhigende Stabilität des ersten Liebesobjekts verkörpert sich im Baum, die in sich »bewegte« und körperliche (»Wange«, »saugten«) Nähe des Atems (»Winde«) der Mutter (»Nacht«) ist als die archaische Natur metaphorisiert. Diese trägt das Lebendige liebend an ihrem »Busen« und inspiriert es seinerseits zur Liebe, deren Wechselbezug die innere Präsenz des Anderen eigendynamisch hervorbringt: »Er l. . . dachte sich selbst so nahe zu ihr hin, daß ihm vorkam sie müßte nun von ihm träumen.« (S. 73)

Wilhelms rückhaltloses Vertrauen, seine innere Ruhe und das euphorische »Versprechen« des »Einander«-angehörens und »Füreinander«-lebens (S. 65) basieren auf einer liebesökonomischen Vorstellung, nach der »keins von beiden letwasl verläßt oder verliert« (S. 65). Dem zugrunde liegt eine Logik der Geniesliebe, nach welcher die Lebenslänglichkeit des Begleitet- und Beschütztwerdens dadurch gewährleistet wird, daß der Begleiter- oder Schutzgeist eine Variable darstellen. Die Konstanz des Selbstgefühls, der Wilhelms häufige Reflexion seines Bildungsganges gewidmet ist, hängt von der Kontinuität des konstitutiven Anderen als psychischer Präsenz ab, nicht jedoch von dessen Identität. Der Verlust eines Genius kann gleichsam verlustfrei ausgeglichen werden, vorausgesetzt, die psychische Disposition des Selbst, »die Stimmung, die aus dem Innersten kommt«, bleibt offen für seine Kompensation im Anderen: »fühltest du dich genug in dir selbst, so würdest du dir gewiß Ort und Gelegenheit aufsuchen, dich in andern fühlen zu können.« (S. 55)

Aus psychodynamischer Sicht können vorangegangene durch folgende Seelenbündnispartner ersetzt, Schutzgeistkonfigurationen psychischen Entwicklungsstadien entsprechend transfiguriert werden: »Mein Herz hat schon lange meiner Eltern Haus verlassen; es ist bei Dir, wie mein Geist auf der Bühne schwebt. Ist wohl einem Menschen so gewährt, seine Wünsche zu verbinden, wie mir?« (S. 65). Wilhelms nur in der Mitteilung mögliche (»Deine«) »Liebe« und als geteiltes auch erfahrbare (»Dein«) »Glück« »verbinden« in der Beziehung zu einer Schauspielerin die in der Kindheit getrennten Beseelungsquellen der Mutterliebe einerseits und des Puppentheaters andererseits (S. 65). Diese in ihrer geniuspsychologischen Zusammengehörigkeit nur unzureichend durchschauten Objekt-

bereiche⁴² gehen in Wilhelms »Plan«, Mariane zu heiraten und selbst zur Bühne zu gehen, eine nunmehr auf Adoleszenzniveau nur erneuerte Symbiose seiner »Wünsche« ein. Diese geben sich so als unmodifizierter Ersatz für den Verlust infantiler *Symbiosewünsche* zu erkennen (S. 65). Dabei unbewußt wirksame, regressive Selbstanteile Wilhelms können als mitverantwortlich für das Scheitern seiner ersten Liebe außerhalb des familialen Resonanzraums verstanden werden.⁴³

Innerhalb desselben hingegen bringt die »Lebhaftigkeit und Freude am Theater« (S. 65) erfolgreiche Neuinszenierungen des intimen Beseelungs-»Schauspiels« (S. 18) hervor, insofern die getrennt-vereinten Pole der Mutter-Kind-Dyade sich dabei vervielfältigen. Mit dem Einbezug des Vaters, der »Geschwister« und darüber hinaus fremder Anderer wie des »Lieutenants« (S. 21) und der Nachbarkinder erweitert sich die Genius-Sphäre des Mutterliebings⁴⁴ zum vielpoligen Beziehungsfeld einer »ganzeln kleinen Gesellschaft« (S. 17). So wird im Hause Meister selber Wilhelms kreativer Umgang mit dem Selbstergänzer als psychodynamischer Variable ermutigt. Sein Erwachsenwerden wird durch gelegentliche Öffnung des intrafamilialen Beseelungsraumes für Nichtangehörige vorbereitet, die den inneren Kreis vertrauter Anderer um den äußeren von fremden Anderen erweitern. Deren Namenlosigkeit deutet auf die künftige Vielzahl an Kandidaten für Neubesetzungen der Position von Wilhelms Genius voraus. Die exemplarische Bedeutung des »Kinderspiels« (S. 13) liegt hierbei in ihrer erzieherischen Funktion, sich zum Medium spielerischer Ergänzung des Selbst und seiner Erweiterung ins Andere zu eignen.

Unter geniuspsychologischem Aspekt ist das Puppentheater also gerade nicht restringiert auf die imaginäre Szene von Reanimationsversuchen der Mutter-Kind-Symbiotik, wie die oben angeführte Lacansche Lesart es zunächst glauben machen könnte.⁴⁵ Vielmehr kommt dieses mütterliche Weihnachtsgeschenk, das die »Einbildungskraft« des Sohnes gerade auch von ihr entfesselt und seine »Vorstellungskraft« (S. 14, 20, 24 f., 27, 39) beflügelt, auch als Probestühne zum Vorschein. Auf dieser kann das »Beleben« von Puppen (S. 14) als Vorformen späterer Liebes- und Liebesverlustfähigkeiten geübt werden.⁴⁶ Diese einst im Genius-Selbst-Tandem entwickelte, im Mutter-Kind-Dual konsolidierte und lebensgeschichtlich ausreifende Belebungs-technik der »Zauberei der Liebe« (S. 57) zeigt sich etwa, wenn Wilhelm – ungeachtet und zugleich wegen der anhaltenden Verzweiflung nach dem Marianedesaster – sich des emotional vernachlässigten, puppenhaften Kindes annimmt: »Er empfand, was er schon für Mignon gefühlt, in diesem Augenblick auf einmal. Er sehnte sich, dieses verlassene Wesen an Kindesstatt seinem Herzen einzuverleiben, es in seine Arme zu nehmen und mit der Liebe eines Vaters Freude des Lebens in ihm zu erwecken.« (S. 116)

Diese Gefühlsentschlossenheit Wilhelms im Eindruck des allein für ihn noch einmal aufgeführten Eiertanzes entspringt seinen Beobachtungen »jeder Bewe-

gung der geliebten Kreatur« und »wie in diesem Tanze sich ihr Charakter vorzüglich entwickelte« (S. 116).⁴⁷ Hinter dem objektiven Blick auf den tanzenden Genius der Poesie entwickelt sich im subjektiven Spiegelreflex das Wiedererkennen des in Trauer verschütteten Selbst der Poesie.⁴⁸ Während Mignon aus melancholischer Fixierung des Verlustes ihres familiären Nahfeldes und nun in persönlicher Widmung des Tanzes sich an Wilhelm als finalen Ergänzter ihres heilsbedürftigen Selbst gleichsam auf Leben und Tod bindet, entdeckt *er in ihr* die Geschichtlichkeit und in deren Folge die Ersetzbarkeit seines Genius samt des mit diesem verquickten Selbstverständnis. Denn im verstehenden Herz-zu-Herz-Kontakt mit Mignon treten Wilhelm erneut jene tieferen Schichten seiner Genius-Geschichte zutage, auf welchen die Marianeliebe erst aufbauen konnte, welche diese genial zusammenschmolz und welche mit deren Ende im Abgrund der Trennung vom Selbst verschwunden schien.

Neben symbiotisch codierter, mütterlich unbedingter Liebe ist es namentlich das Puppenspiel als kreative Umleitung der Einbildungskraft aus dem dyadischen Beseelungsspiel mit der Mutter in eine mehrdimensionale Beziehungsstruktur, welche als »Lieblingsmaterie« (S. 16) der Selbstbildung mit dem vorgeschlechtlich-kindlichen Puppen-Genius assoziiert wird. Dessen hölzerner Tanz scheint perfekt zu sein und doch wie die Marionetten des Kinderspiels der (göttlichen) Einhauchung von Leben durch magische, poetische oder emotionale Investitionen von außen zu bedürfen.

Wie Wilhelm »aus einem dunklen Gefühl« Mignons Herkunftsverlust erfährt und ihr Schicksal durch »Inspiration« (S. 103) mit dem seinen verbindet, so ist ihr schutzgeistiges Ergänzungsverhältnis wesentlich durch Gebärden, Lieder und Tränen als Medien des »Innersten« sowie über nonverbale, speziell interkordiale, taktile und interfaziale Formen der Kommunikation organisiert (S. 142–145). Letztere sind für alle an der Stelle des inneren Anderen vorgenommen Selbstergänzungen kennzeichnend und werden auf dem langen Weg qualitativer und quantitativer Umstrukturierung verfeinert. Mignon bildet allerdings nicht nur eine weitere Faszinationsvariante, sondern ihr kommt unter geniuspsychologischer Entwicklungsperspektive die wichtige Nebenrolle einer reflexiven Scharnierstelle zu.

Denn die mit ihr erfolgte Reanimierung früherer Nähekonstellationen wiederholt nicht nur ein regressives Belebungszenario. Vielmehr erneuert sie im Anschluß an die (Genius-)Trauer um Mariane ein nachhaltiges Vertrauen in die schicksalsmächtige Feldkraft, der das Selbst in der komplizitären Bipolarität von intimen Dualsphären ausgesetzt ist. Mit der in der Mignonepisode gewonnenen Einsicht in deren Strukturalität, das heißt deren Nichtgebundenheit an bestimmte Personen, Inhalte oder Formationen, vollzieht Wilhelm die Subjektivierung seiner individualgeschichtlichen Existenz. Das in und als deren Kontinuum sich einstellende Gefühl einer Identität des Selbst wird fortan nicht mehr

ins Unbedingte verabsolutiert, sondern als bedingt durch die Präsenzform eines innersten Anderen erfahren.

Diese Selbsterfahrung in der geniuspsychologischen Matrix und das damit verbundene Grundgefühl fortgesetzten Begleitetseins noch im Wandel des Funktionsprofils (Philine, Gräfin, Natalie) der jeweiligen Geniusformation gewährleisten schließlich Wilhelms intersubjektive Berührbarkeit, Weltoffenheit und Bildungsfähigkeit. Die Individualgottheit eines Genius erscheint zuletzt in der turmgesellschaftlichen Außenperspektive inneren Geführtseins objektiviert zu einem protostrukturellen Feld starker Beziehungen, in welchem das Selbst seiner Herkunft vom Anderen gegenwärtig und seine Identität als relational bestimmte spürbar bleibt. Daß die Identität des Selbst sich nur jenseits imaginärer Selbstspiegelungen durch die Variabilität des inneren Anderen erhalten kann, wird für Wilhelm rückblickend zur Grunderfahrung von Bildung: »Jene geheimnisvollen Mächte des Turms« (S. 547) zeigen ihm bei Aushändigung des Lehrbriefes mit der »Geschichte seines Lebens [...] zum erstenmal sein Bild außer sich, zwar nicht, wie im Spiegel, ein zweites Selbst, sondern wie im Portrait ein anderes Selbst« (S. 505).

Schluss. – Die psychodynamische Perspektivierung des Geniuskonzepts mit seiner variablen Ergänzenbarkeit des Selbst stellt eine Erklärung bereit, warum Wilhelms Übertragungsaktivität sich nicht – wie etwa Mignons – in regressiver Liebe erschöpft, sondern in produktive Formen übergeht. Darin unterscheidet sich meine Deutung von anderen tiefenpsychologisch verfahrenenden, welche dieser Ursachenforschung keine Aufmerksamkeit schenken.

Der Grund hierfür scheint mir darin zu liegen, daß insbesondere Hörisch seinen Interpretationsweg zu weit mit Lacan als maßgeblichem Referenztheoretiker geht. Mit diesem läßt sich zumal in der Literatur unterhalb der Ebene des Imaginären nicht überzeugend weiterforschen, ohne in die Irre des »Spiegelstadiums als Bildner der Ich-Funktion« beim achtzehn Monate alten Kleinkind geführt zu werden.⁴⁹ Das Dyaden-Glück der frühen Mutter-Kind-Wahrnehmung einschließlich kommunikativer Vorformen aber als rein imaginär und gleichsam als phantasmatische Notlösung für ein heilloses, menschliches Anfangschaos abzutun, nur um ein immer schon desintegriertes Subjekt, ein ursprünglich zerstückeltes Körperbild oder ein psychotisch dissoziiertes Selbst annehmen zu können – dies allerdings führt in eine nicht nur theoretische Sackgasse.

Es kann auch zu einer literaturwissenschaftlichen Lektürepraxis verleiten, welche in *Wilhelm Meister* die Liebe insgesamt einer tödlichen Logik unterwirft. Diese muß dann schon von ihrem Ursprung her vom Mangel eines Begehrens gezeichnet sein, das strukturell unbefriedigbar ist, wie jede Liebe unerfüllbar, da phantasmatisch ist. Dies jedoch ist allenfalls die halbe Wahrheit der Liebe,

namentlich ihr hoffnungslos passionierter, verrückt machender oder ihr Wert-her-Anteil. Die andere Wahrheit der Liebe bei Goethe wäre eine solche, deren psychogenetische Wurzeln tiefer reichen als die Sozialisationsspiele der bürgerlichen Kleinfamilie es vermögen, diesen prä-imaginär vorausliegen auch in dem sehr realen Sinne, daß sie über den Ausgang der von diesen induzierten Psychodramen und über den Umgang mit Identitätszumutungen und Verlusterfahrungen letztlich entscheiden.

Die Wilhelms Lehrjahren eingeschriebene Sequenz intimer Desillusionierungen führt zu Enttäuschungen *und* Bereicherungen. Sie ist in ihrer Umbesetzungsdynamik entzifferbar als Kontinuum qualitativ modifizierter und nicht nur schematisch wiederholter Übertragungen und damit lesbar als der serielle Ausdruck eines Grundvertrauens in die Erfahrungsmöglichkeit des Anderen als Garant des Realen. Im Unterschied zur unglücklich vereinseitigten Objektwahl neurotischer Wiederholungen birgt Wilhelms diversifizierte Objektziehung im Sinne von Geniusvariationen Lern- und Glücksmöglichkeiten, die seine Übertragungsliebe letztlich als eine psychodynamisch konstruktive erkennen lassen.

Hierfür spricht nicht erst die gelungene Initiation in die Turmgesellschaft, die Wilhelms Bildungsweg *ex post* als Reifungsprozeß überschaubar sein läßt. Dessen erfolgreicher Abschluß hat die Goetheinterpretation oft genug zur Ausblendung seiner Verlustgeschichte verleitet. Vielmehr deuten die in Genius-Allianzen erfahrenen Gefühlsmomente auch inmitten imaginär verstrickter Beziehungsverhältnisse auf Primärerfahrungen hin, die Wilhelm die psychische Kraft zu deren Auflösung im lebensgeschichtlich Realen verleihen.

Wilhelms in Puppenspielzeiten vorgenommene Idealisierung der prä-ödiपालen Mutter-Kind-Kommunikation zum »paradiesischen Zustand« (S. 57) ist nicht allein unter dem Aspekt der Abwehr symbollogischer Realitätszumutungen zu verstehen; vielmehr *auch* als Hinweis auf noch frühere Erfahrungen von realer Zwei-Einheit in plazentalen Vorformen, die in der Idealisierung qua Erinnerung fortleben. Dieses realitätsfähige Moment in Idealisierungen zeigt sich schließlich *auch nach* erfolgreich durchlaufener Triangulierung.

Denn Wilhelm wird mit der von ihm imaginativ ins Ästhetisch-Ethische überhöhten Natalie⁵⁰ die ideale Frau im geniusfunktionalen Sinne eines erwachsenen »Supplements« männlicher »Existenz« zugeführt (S. 565).⁵¹ Diese bemerkenswert unkörperlich geratene Verkörperung beziehungsstarker Weiblichkeit figuriert innerhalb der symbolischen Ordnung der Intersubjektivität als die selbstlose Ergänzerin des männlichen Bildungssubjekts. Als solche steht sie bereit, dessen Verlust an imaginärer Größe durch reale Beziehungserfahrungen zu kompensieren, welche ihrerseits an die erfahrene Bedingungslosigkeit des symbiotischen Duals anknüpfen können.

Wie philosophische Theoreme von ursprünglicher Zerrissenheit ignorieren auch psychoanalytische Dogmen von primärer Desintegriertheit des Selbst die

Möglichkeit eines in sich medial verfaßten Subjekts. Mit ihr muß dessen Identität dann freilich diesseits sowohl substanz- als auch differenzlogischer Konstruktionen beziehungs- und vollzugslogisch gedacht werden. Nämlich als eine Relation, welche nicht etwa ihr strukturell vorausliegende Relate verbindet, sondern welche selbst Relat ist, das heißt sich allererst als Relation durch dieselbe prozeßhaft konstituiert. So stellt sich im Saal der Vergangenheit Wilhelms Bildung dar als die Fähigkeit zur Rekapitulation von Identität und Verlust innerhalb eines prozessualen Vollzugs von gelungenen Genius-Substitutionen.

Diesem subjekttheoretischen Fluchtpunkt meiner Deutung korrespondiert in der textuellen Tiefenstruktur nicht deren zentraler Sinn. Wohl aber kreist jene dem interpretatorischen Zugriff sich entziehende Sinnbewegung um ihn, welche den *Wilhelm Meister* auch für seinen Autor zu »ein[er] der incalculabelsten Produktionen« machte, »mag man sie im Ganzen oder in ihren Teilen betrachten.«⁵²

Anmerkungen

- 1 Hierzu Friedrich A. Kittler: *Über die Sozialisation Wilhelm Meisters*, in: Friedrich A. Kittler, Gerhard Kaiser: *Dichtung als Sozialisationsspiel. Studien zu Goethe und Gottfried Keller*, Göttingen 1978.
- 2 Philipp Sarasin: *Goethes Mignon. Eine psychoanalytische Studie*, in: *Imago*, 15 (1929), S. 349–399; Kurt R. Eissler: *Goethe. Eine psychoanalytische Studie*, 2 Bde., Frankfurt/Main 1983, 1984; David Roberts: *The Indirections of Desire: Hamlet in Goethe's »Wilhelm Meister«*, Heidelberg 1980; Jochen Hörisch: *Glück und Lücke in »Wilhelm Meisters Lehrjahre«*, in: Hörisch: *Gott, Geld und Glück. Zur Logik der Liebe in den Bildungsromanen Goethes, Kellers und Thomas Manns*, Frankfurt/Main 1983.
- 3 Zu nennende Aufsätze sind hier etwa Catriona McLeod: *Pedagogy and Androgyny in Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in: *Modern Language Notes*, 108(1993)3; John H. Smith: *Cultivating Gender: Sexual Difference, Bildung, and the Bildungsroman*, in: *Michigan Germanic Studies*, 13 (1987), S. 206–225. Mit sporadischem Bezug zur Psychoanalyse ohne neue Perspektiven Stefan Blessin: *Goethes Romane: Aufbruch in die Moderne*, Paderborn 1996. In den *Lehrjahren* sei »der erste moderne Psychologe« am Werk gewesen, und überhaupt, als »Autor seiner Romane gehört Goethe mit unter die Ersten, die die Welt mit den Augen des Soziologen, des Ökonomen, des Psychologen und sogar des Psychoanalytikers gesehen haben«, (Ebd., S. 202, 11).
- 4 Die Textgrundlage bildet Johann Wolfgang Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in: *Goethes Werke*, Bd. 7 der *Hamburger Ausgabe*, textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz, 12. Aufl., München 1989, S. 619. Im folgenden die Seitenangaben im laufenden Text in Klammern, in den Anmerkungen zitiert als HA mit Seitenzahl.
- 5 Zu Wilhelms Talent oder aber Dilettantismus siehe Nicholas Vazsonyi: *Goethe's Wilhelm Meisters Lehrjahre: A Question of Talent*, in: *The German Quarterly*, 62(1989)1.
- 6 Die kohärenzstiftenden Sinnerspektiven psychologischer Ansätze werden von gattungstheoretischen Deutungsansätzen leichtfertig verkannt, wenn etwa Brown behauptet: »The Lehrjahre works not in terms of psychological causality and continuity, but through juxtaposition of a series of distinct but parallel happenings. All of the

- elaborate closure in the plot is a matter of the most extravagant coincidence.« Jane K. Brown: *The Theatrical Mission of the Lehrjahre*, in: William J. Lillyman (Ed.): *Goethe's Narrative Fiction. The Irvine Goethe Symposium*, Berlin–New York 1983, S. 83.
- 7 Einem überkommenen Forschungsstrang entgegengesetzt arbeitet Hörisch das Überindividuelle heraus: »Begreifen sie [die Individuen] sich nämlich identitätsphilosophisch als ineffable Individuen und die sie umgebenden Ereignisse als stets neue, so läßt Goethes Roman die Umkehrung dessen gelten.« Hörisch: *Glück*, S. 34.
- 8 Zu diesem Aspekt in diskurshistorischem Kontext ausführlich Kittler: *Sozialisation*, S. 29–56. Auf das Thema Kindheit in den *Lehrjahren* aus der Perspektive der *Wanderjahre* bereits H. M. Waidson: *Death by Water: Or, the Childhood of Wilhelm Meister*, in: *The Modern Language Review*, 56(1961)1.
- 9 »Der Mensch ist dann wie ein Kind, das sich am Echo stundenlang ergötzt, die Unkosten des Gesprächs allein trägt und mit der Unterhaltung wohl zufrieden ist, wenn der unsichtbare Gegenpart auch nur die letzten Silben der ausgerufenen Worte wiederholt.« (HA, S. 57).
- 10 Bei Lessing und bis in die frühe Goethe-Zeit dient die Familie vor allem als Matrix zur Generierung einer universalisierbaren Tugendidee (Sara Sampson, Emilia Galotti). Dadurch erhält das Emanzipationstreben des Bürgertums ebenso ideellen Elan wie moralisches Selbstbewußtsein, und sein Individuum bleibt zurückgebunden an den imaginierten Ort einer glücklichen Herkunft. Dieser familiale Ort ist ebenso sozial und kulturell markiert wie psychologisch und ideologisch konstruiert. Die bürgerliche Herkunftsfamilie wird in Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* reflektiert als Ausgangspunkt einer Selbstwerdung, die auf individueller Ebene jenes Emanzipationstreben der gesellschaftlichen Klasse wiederholt. Damit werden sozialhistorische Bedingungen der Möglichkeit von kollektiver Identität korreliert mit entwicklungs- und familienpsychologischen Bedingungen der Möglichkeit von individueller Identität. Siehe in ähnlicher Hinsicht Kittler: *Sozialisation*, S. 13–124; Jochen Hörisch: *Die Tugend und der Weltlauf in Lessings bürgerlichen Trauerspielen*, in: *Euphorion*, 74 (1980), S. 186–197.
- 11 Zum historischen Übergang von Pädagogik zu Bildung vgl. Kittler: *Sozialisation*, S. 16.
- 12 Darin behält Kittler recht, wenn er in der Beziehung zu Mariane die Fortsetzung von »etwas Altem« und nicht eine Initiierung »in Neues« sieht: »die Liebe zum Theater, die Wilhelm ihr als geheimen Leitfadens seines Lebens bekennt«, plazierte Mariane in einer matrilinearen »Serie von Ersatzobjekten, deren [...] Ursprung eine Imago der Herkunftsfamilie ist«. (Kittler: *Sozialisation*, S. 33 f.)
- 13 Zur symbolischen Bedeutung der Chlorinde-Figur für Wilhelms Imagination Hans-Jürgen Schings: *Symbolik des Glücks. Zu Wilhelm Meisters Bildergeschichte*, in: Ulrich Goebel, Wolodymyr T. Zyla (Ed.): *Johann Wolfgang von Goethe: One Hundred and Fifty Years of Continuing Vitality*, Lubbock 1984. Zu Chlorindes die amazonische Androgynität erstmals figurierenden Funktion MacLeod: *Pedagogy*, S. 413 f.
- 14 Dorrit Cohn: *Wilhelm Meister's Dream: Reading Goethe mit Freud*, in: *The German Quarterly*, 62(1989)4.
- 15 Ausgeblendet wird dabei der dem widersprechende Sachverhalt, daß Wilhelms Werben um die spätere Frau Lotharios durchaus erfolgreich ist, und daß er nicht einmal die offene Konkurrenz mit diesem scheut. Der Romanschluß inszeniert sogar ein transödpales Versöhnungsfinale der beiden, wenn ihre Doppelhochzeit mit Therese und Natalie sie psychologisch auf Augenhöhe und als Schwager familiär zueinander stellt.

- 16 Zur Paternalität als Grundzug der symbolischen Ordnung in historischem Kontext sowie zur Patrilinearität als Grundthema siehe Elisabeth Krimmer: *Mama's Baby, Papa's Maybe: Paternity and Bildung in Goethe's Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in: *The German Quarterly*, 77(2004)3. Kritisch zur »patriarchal obsession« in der Goetheforschung Jill Anne Kowalik: *Attachment, Patriarchal Anxiety, and Paradigm Selection in German Literary Criticism*, in: *The German Quarterly*, 77(2004)1, S. 6.
- 17 Hörisch: *Glück*, S. 51, übereinstimmend unter anderem mit Karl Schlechta: *Goethes Wilhelm Meister*, Frankfurt/Main 1953.
- 18 Sigmund Freud: *Der Mann Moses*, in: Freud: *Studienausgabe*, Bd. 9, S. 266; zitiert nach Hörisch: *Glück*, S. 51.
- 19 Hörisch: *Glück*, S. 51.
- 20 Zu Friedrich als der einzigen männlichen Figur mit androgynen Tendenzen im Kreise der weiblichen, von transvestitischen Codierungen überzogenen Frauenfiguren des Romans siehe MacLeod: *Pedagogy*, S. 423-425.
- 21 Zur über psychologische Aspekte hinausgehenden, »generellen sinngebenden Funktion dieser geheimen Gesellschaft« Wilfried Barner: *Geheime Lenkung. Zur Turmgesellschaft in Goethes Wilhelm Meister*, in: William J. Lillyman (Ed.): *Goethe's Narrative Fiction. The Irvine Goethe Symposium*, Berlin-New York 1983, S. 86. Barner hebt zudem die in unserem Zusammenhang wichtigen Aspekte von Wilhelms »Urvertrauen« einerseits, seiner »Desillusionierung« andererseits hervor (ebd., S. 101-108).
- 22 Diese beschönigende Einseitigkeit bildet zusammen mit der Idealisierung der Turmgesellschaft die Stoßrichtung schon von Schillers Kritik: »Daß im gewöhnlichen Verständnis der Turm als Ort der vollendeten Harmonie, als philosophisches Ideal, als Utopie der Humanität fungiert, ist ein eklatantes Zeichen für die Fühllosigkeit und Blindheit der tradierten Goethe-Lektüre«. Mit Hilfe der Sentenzen, welche die Turmmitglieder parat halten, hat sie sich von weiterem Lesen dispensiert und nur abgezogene Begriffe wiederholt. Wer nicht schon über die tödlichen Ausgänge der beiden letzten Bücher stutzt – mit der Botschaft vom Tod Aurelies kommt Wilhelm bei Lothario an l. . J., die Nachricht vom Tod Marianes ereilt Wilhelm hier l. . J. Mignon und der Harfner sterben während der, genauer: an den Erziehungsmaßnahmen der Turmgesellschaft –, der muß die Brutalität einer Pädagogik, die über Leichen geht, zur Maxime seines Lesens gemacht haben.« Heinz Schlaffer: *Exoterik und Esoterik in Goethes Romanen*, in: *Goethe-Jahrbuch*, 95 (1978), S. 219. Der herkömmlichen Goethe-Deutung gegenüber kritische Ansätze gehen vor allem zurück auf Schlechta: *Wilhelm Meister*.
- 23 Peter Sloterdijk: *Sphären I: Blasen, Mikrosphärologie*, Frankfurt/Main 1998.
- 24 Diesen Ausdruck verwendet für Felix in seiner Bedeutung für Wilhelm Emil Staiger: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in: Staiger: *Goethe*, Bd. 2: *1786-1814*, Zürich 1956, S. 137. Im Anschluß an und im Unterschied zu Staiger spricht mit Bezug auf Mignon vom »Genius der Frühe« und Schmerzenskind aus unglücklicher Liebe in einem« Monika Fick: *Mignon - Psychologie und Morphologie der Geniusallegorese in »Wilhelm Meisters Lehrjahre«*, in: *Sprachkunst*, 8 (1982), S. 11.
- 25 Vgl. zum plazentalen Double und der Theoretisierung des Mutterschoßes als Mikrosphäre Sloterdijk: *Sphären I*, S. 275-327, 347-401.
- 26 Dieser Ausdruck geht zurück auf die Rezension Ludwig Ferdinand Hubers aus dem Jahre 1801, zitiert in Klaus F. Gille: *Goethes Wilhelm Meister. Zur Rezeptionsgeschichte der Lehr- und Wanderjahre*, Königstein/Ts. 1980, S. 48.
- 27 In diesem Sinne verstehe ich Goethes bezüglich der *Lehr- und Wanderjahre* geäußertes Verständnis dafür, »daß den Lesern vieles rätselhaft blieb«, sowie seine gegen-

- über dem Kanzler von Müller am 8. Juni 1821 rückblickend geäußerte Beschwichtigung: »Alles ist ja nur symbolisch zu nehmen, und überall steckt noch etwas anderes dahinter. Jede Lösung eines Problems ist ein neues Problem.« (HA, S. 574).
- 28 Censorinus: *Betrachtungen zum Tag der Geburt. De die natali*, in deutscher Übersetzung hg. von Klaus Sallmann, Weinheim 1988, S. 15–17; zitiert nach Sloterdijk: *Sphären I*, S. 422.
- 29 Das Interesse für die von der Mignonfigur ausgehende Faszination hat zu einem eigenen Forschungszweig geführt, innerhalb dessen ihre Deutung als guter Genius eine wichtige Rolle spielt. Fick: *Mignon*, hat diesbezüglich unter Aufarbeitung der Forschung bis in die 1980er Jahre hinein eine weitführende Differenzierung geleistet. Ficks Interesse richtet sich aber letztlich auf eine Herauslösung der Mignondeutung aus psychoanalytischen Zusammenhängen und einer Selbstpositionierung gegenüber den mythologischen Deutungsansätzen von Staiger: *Lehrjahre*; Wendelin Schmidt-Dengler: *Genius. Zur Wirkungsgeschichte antiker Mythologeme in der Goethezeit*. München 1978; Hannelore Schläffer: *Wilhelm Meister. Das Ende der Kunst und die Wiederkehr des Mythos*, Stuttgart 1980. Dabei sieht sie folgende vier Richtungen als repräsentativ an für die Mignon-Forschung: »Mignon reduziert auf ein Summations-symbol regressiver Tendenzen in Wilhelm oder abstrahiert zur Göttin, eingeglättet in die Schicht eines in sich harmonischen, rein menschlichen Daseins oder auch aus dem Lebensraum des Romans herausgenommen als Zeugnis für einen bedrohlich fremden, außernatürlichen Bereich: die Beurteilung der italienischen Mädchen-gestalt in den Lehrjahren schwankt vom Verdikt über den verwachsenen Zwitter als Verkörperung falschen Strebens bis zu ihrer Apotheose als einer Inkarnation der seligen Sehnsucht.« (Fick: *Mignon*, S. 3) Dem entsprechen der Reihenfolge nach folgende Referenzen: Per Ørngaard: *Die Genesung des Narcissus. Eine Studie zu Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Kopenhagen 1978; Johanna Lienhard: *Mignon und ihre Lieder, gespiegelt in den Wilhelm-Meister-Romanen*, Zürich München 1978; Rudolf Schottlaender: *Das Kindesleid Mignons und ihre Verwandtschaft mit Gretchen und Klärchen*, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1979*; Staiger: *Lehrjahre*, S. 128–175. Für unseren Zusammenhang der Psychogenese des Genius in der Perspektive von Wilhelms Entwicklung außerdem Hellmut Ammerlahn: *Wilhelm Meisters Mignon - ein offenes Rätsel. Name, Gestalt, Symbol, Wesen und Werden*, in: *DVjS*, 42 (1968), S. 89–116, hier der Bezug auf die ältere Mignon-Forschung S. 89; ders.: *Mignons nachgetragene Vorgeschichte und das Inzestmotiv: Zur Genese und Symbolik der Goethischen Geniusgestalten*, in: *Monatshefte*, 64 (1972), S. 15–24. In Absetzung von Ammerlahn betont Fick die über Wilhelms Erlebniswelt hinausreichende Eigenständigkeit der Mignon-Figur. Dazu ausführlich ihr Buch *Das Scheitern des Genius. Mignon und die Symbolik der Liebesgeschichten*, Würzburg 1987. Zum Fortgang der Forschung zu Mignon mit einer Bibliographie Gerhart Hoffmeister (Hg.): *Goethes Mignon und ihre Schwestern: Interpretationen und Rezeption* (California Studies in German and European Romanticism and in the Age of Goethe, Vol. 1), New York 1993. Zu Mignon als Personifizierung der Kindheit in kulturhistorisch erweiterten Zusammenhängen Carolyn Steedman: *Strange Dislocations: Childhood and the Idea of Human Interiority, 1780-1930*, Cambridge/Mass. 1995.
- 30 Zum Inzestmotiv Hellmut Ammerlahn: *Mignons nachgetragene Vorgeschichte und das Inzestmotiv: Zur Genese und Symbolik der Goethischen Geniusgestalten*, in: *Monatshefte*, 64 (1972), S. 15–24.
- 31 Zur diesbezüglichen Forschung einführend Erika Nolan: *Wilhelm Meisters Lieblingsbild: Der kranke Königssohn. Quelle und Funktion*, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen*

- Hochstifts 1979. Zuvor ohne psychoanalytische Deutungsmöglichkeiten fruchtbar zu machen Christoph E. Schweitzer: *Wilhelm Meister und das Bild vom kranken Königssohn*, in: *Publications of the Modern Language Association of America*, 72(1957)3.
- 32 Zur regressiven Dimension der Mignonbeziehung im psychoanalytischen Sinne einer imaginären »Reise in ein Kinderland« Ohrgaard: *Narcissus*, S. 78.
- 33 Hieran hat zwar auch Werners Dazwischenstehen durch »Kälte« und »Härte« seinen Anteil, jedoch zeigen Wilhelms Schuldgefühle und »Rückfälle« nach Jahren noch die aus intrinsischer Motivlage versäumte Möglichkeit einer Aussprache mit Mariane samt »Vergebung«: »War's nicht möglich, daß sie sich entschuldigen konnte?« (HA, S. 85 f.)
- 34 Vgl. die Etymologie von »Religion«: lat. *religare* = zurückbinden. Aufschlußreich für den Zusammenhang von tiefenpsychologischer und religionspsychologischer Perspektivik sowie desjenigen zwischen der »gerade[n] Richtung« des »Herzens zu Gott« und dem »Umgang mit den »beloved ones« sind die »Bekenntnisse einer schönen Seele« im sechsten Buch (HA, S. 387). Das »wahre Gefühl«, »Seligkeit« und die »echte[n] Erfahrungen« artikulieren sich in der pietistischen Sprache des »Herzens« als Gottes- und Selbsterfahrung gleichermaßen, indem sie auf »dem Glücke« beruhen, sich seines eignen Selbst, ohne fremde Formen, in reinem Zusammenhang bewußt werden zu können (HA, S. 388).
- 35 Hierzu Sloterdijk: *Sphären I*, S. 275–327 (Die Klausur in der Mutter. Zur Grundlegung einer negativen Gynäkologie), S. 347–401 (Der Urbegleiter. Requiem für ein verworfenes Organ).
- 36 Siehe zur »Offenheit der Welt [als] das Geschenk des Doubles als Membran« Sloterdijk: *Sphären I*, S. 449 f.: »Das Subjekt und sein Ergänzer bilden gemeinsam zunächst eine weltlose – oder eigenweltliche – Intimitätszelle; aber weil das Subjekt von seinem Double, und zunächst nur von ihm, über das Volumen der »Welt« in der gegebenen Kultur informiert wird, hängt der Zugang zum Außen für das werdende Subjekt ganz von den Membranqualitäten des inneren Anderen ab. Indem es dem innigen Anderen entgegenfliegt, entfaltet es sich selbst auf dessen weitere Welt hin.«
- 37 Zu diesem Ausdruck und seinem sachlichen Zusammenhang mit dem Genieskonzept siehe Sloterdijk: *Sphären I*, S. 445.
- 38 Sperata hingegen läßt ihr Kind zwar nicht aus Nachlässigkeit psychisch verwahrlosen, scheint ihm aber doch mit der durch ihre Schuldgefühle bedingten Ambivalenz eine double-bind-Situation zuzumuten, deren Pathogenität aus der kindheitspsychologischen Schizophrenieforschung bekannt ist.
- 39 G.F.W. Hegel: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, Bd. 3, in: *Werke*, Bd. 30, Frankfurt/Main 1986, S. 124. Vgl. hierzu Sloterdijk: *Sphären I*, S. 240, 423, 451.
- 40 »Jener Augenblicke mich zu erinnern, die das Licht des Tages wie das Auge des kalten Zuschauers fliehen, die zu genießen Götter den schmerzlosen Zustand der reinen Seligkeit zu verlassen sich entschließen dürften! – Mich zu erinnern? – Als wenn man den Rausch des Taumelkelchs in der Erinnerung erneuern könnte, der unsere Sinne, von himmlischen Banden umstrickt, aus aller ihrer Fassung reißt!« (HA, S. 73)
- 41 Zu den Themen Fetischismus (das Arztbesteck im *Wilhelm Meister*) und Idolisierung (Nataliens als Amazonenerscheinung) siehe Hartmut Böhme: *Fetisch und Idol. Die Temporalität von Erinnerungsformen in Goethes Wilhelm Meister, Faust und der Sammler und die Seinigen*, in: Peter Matussek (Hg.): *Goethe und die Verzeitlichung der Natur*, München 1998.

- 42 Allerdings ahnt Wilhelm durchaus etwas davon, wenn er seiner Mutter, die mit der Theaterleidenschaft des Sohnes wegen des diesbezüglichen Unmuts des Vaters hadert, antwortet: »Schelten Sie das Puppenspiel nicht, lassen Sie sich Ihre Liebe und Vorsorge nicht gereuen! Es waren die ersten vergnügten Augenblicke, die ich in dem neuen leeren Hause genoß.« (HA, S. 12).
- 43 Grundlegend zum Thema Liebe Gerhard Neumann: »Ich bin gebildet genug, um zu lieben und zu trauern«. *Die Erziehung zur Liebe in Goethes Wilhelm Meister*, in: Titus Heydenreich (Hg.): *Liebesroman - Liebe im Roman*, Erlangen 1987.
- 44 Die konstruktive Rolle des Genius sieht Freud in der Mutter selber verkörpert, wenn er mit Bezug auf Goethe schreibt: »Wenn man der unbestrittene Liebling der Mutter gewesen ist, so behält man fürs Leben jenes Eroberungsgefühl, jene Zuversicht des Erfolges, welche nicht selten wirklich den Erfolg nach sich zieht. Und eine Bemerkung solcher Art wie: Meine Stärke wurzelt in meinem Verhältnis zur Mutter, hätte Goethe seiner Lebensgeschichte mit Recht voranstellen dürfen.« Sigmund Freud: *Eine Kindheitserinnerung aus Dichtung und Wahrheit (1917)*, in: Freud: *Studienausgabe*, Bd. 10, S. 266.
- 45 Hierzu sowie zur psychologischen Vermittlungsleistung der Sprach-Institution Theater hinsichtlich des Imaginären (Wunschleben) und des Symbolischen (Intersubjektivitätsordnung) siehe Hörisch: *Glück*, S. 44-51.
- 46 Der Bühnenraum wird explizit in Analogie zur Beseelungssphäre der Liebe angesprochen: »Es scheint mir unmöglich, daß da nur zwei Türpfosten sein sollten, wo gestern so viel Zauberei gewesen war. Ach, wer eine verlorne Liebe sucht, kann nicht unglücklicher sein, als ich mir damals schien.« (HA, S. 17) Zudem werden durch das Puppenspiel ödipale Konflikte (David gegen Goliath) spielerisch agiert wie auch spätere Beziehungstragödien (Tankred und Chlorinde) wie die mit Mariane imaginativ antizipiert. Zur Bedeutung von Tassos *Die Befreiung Jerusalems* in solcher Hinsicht siehe Fick: *Scheitern*, S. 70-72: »Verborgen, hintergründig wiederholte sich in der Beziehung zu Mariane die Geschichte von Tankred und Chlorinde« (Ebd., S. 80 f.).
- 47 Sie ist darüber hinaus kompensatorisch bedingt durch das Spüren seiner »alten Wunden«, die »traurige[n] Gedanken« an Mariane: Er »sah sie als Wöchnerin, als Mutter in der Welt ohne Hilfe herumirren, wahrscheinlich mit seinem eigenen Kinde herumirren, Vorstellungen, welche das schmerzlichste Gefühl in ihm erregten« (HA, S. 115).
- 48 Vgl. hierzu mit erhellenden Vergleichsbezügen zur Fassung der *Theatralischen Sendung* Fick: *Scheitern*, S. 86: »Mignons stummer Eiertanz ist optisches Pendant zu der ausgefallenen Metapher [»Bewegung des Rades, das sich in meinem Herzen dreht«, HA, S. 67]; wie ein »Räderwerk« (HA, 110) agiert die Kunstfigur; dinghaft-wörtlich symbolisieren die Kreise des Tanzes das schöpferische und zugleich unbegreifliche Leben, das in Wilhelm sich regt.«
- 49 Jacques Lacan: *Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion*, in: Lacan: *Schriften I*, Frankfurt/Main 1975.
- 50 Zu Natalie im Sinne einer Gegenfigur zu Mignon und als »die gestaltgewordene »klassische Kritik« an Wilhelms Liebes- und Dichterträumen« siehe Fick: *Mignon*, S. 45 f.
- 51 Friedrich Schlegel sieht in Natalie sogar das »Supplement des Romans«, der nach dem Abschluß mit der auf Männlichkeit bezogenen Bildungsthematik auf eine »Theorie der Weiblichkeit« ziele, in: Schlegel: *Schriften zur Literatur*, hg. von Wolfdietrich Rasch, 2. Aufl., München 1985, S. 276.
- 52 Aus den Gesprächsaufzeichnungen des Kanzlers von Müller am 22. Januar 1821 (HA, S. 619).

Claudia Nitschke

Unanständige Wiedergänger

Liebe und Revolution in Erzählungen von Arnim und Eichendorff

»Ein Buch aus Literatur über Literatur«¹ – so beschreibt Gerhard Schulz prägnant einen wesentlichen Aspekt von Eichendorffs Roman *Ahnung und Gegenwart*, der von Goethes *Wilhelm Meister* bis hin zu Arnims *Gräfin Dolores* ein ausgedehntes Spektrum zeitgenössischer Literatur verarbeitet. Diese spezifische intertextuelle Anlage findet sich – in einer komplexen selbstbezüglichen Wendung – auch in Eichendorffs späteren Erzählungen: *Das Schloß Dürande* und die *Entführung* stehen in einem dicht vernetzten Werkkontext, der von der Einlagerung fremder Texte substantiell gestützt wird. Wie schon in *Ahnung und Gegenwart* stellt Achim von Arnim dabei einen zentralen Bezugspunkt dar.² Insgesamt erweisen sich vier Texte als Kernbestand der hier relevanten intertextuellen Interferenzen, von denen Arnims *Isabella von Ägypten* und *Melück Maria Blainville* – von Arnim als Zwillingpaar eingeführt – als Prätexte fungieren, deren ästhetisch vermittelte Befunde wiederum von dem nachfolgenden Eichendorffschen Erzählungspaar, dem *Schloß Dürande* und der *Entführung*, ausgedeutet und weitergeführt werden.

In allen vier Erzählungen wird die als »Ausgangsrelation« festgeschriebene Paarverbindung über die Einbeziehung einer dritten Person irreversibel vernichtet oder auf eine zukünftige Vernichtung angelegt,³ wobei das (zukünftige) Scheitern der Beziehung mit den Ereignissen der Französischen Revolution verknüpft scheint.⁴ Die Liebeskonstellation wird dabei in dem Maße politisiert, wie die historische Umbruchsituation auf die private Ebene gespiegelt scheint. Mit dieser Verbindung zweier anscheinend konträrer Ebenen ist zugleich eine Kausalität impliziert: Wie zu zeigen sein wird, generiert die Phase, die der Revolution vorangeht (in *Isabella* immerhin in Jahrhunderten zu bemessen) eine gesamtgesellschaftliche Disposition, die sich notwendigerweise auf den privaten Bereich erstreckt. Der intimste Bereich sozialer Verhältnisse, die Liebe und Ehe, wiederum bietet einen exemplarischen, scheinbar selbst-evidenten Bereich, in denen Defizite ausdifferenziert und sichtbar gemacht werden können.

1. Die Verdopplung der »Liebe«. – Entscheidende Voraussetzung für diese textuelle Analyse ist in allen vier Erzählungen eine Dreier-Konstellation: Daß Arnim die Erzählungen *Isabella von Ägypten* und *Melück Maria Blainville* trotz gegensätz-

licher Protagonistinnen⁵ als Zwillingsspaar einführt, läßt sich anhand einer für beide Texte konstitutiven Konfiguration begründen. Sowohl in *Melück* als auch in *Isabella* speist sich der Plot der Liebesgeschichte aus einem analogen Verdoppelungsphänomen: Isabella und Saintree erhalten eine künstlich belebte Puppe als Doppelgänger/in, die sie jeweils aus ihrem alten Leben verdrängt.⁶ Die Gegen-Bilder – als Produkte einer zweifelhaften magischen Handlung – entstammen in beiden Fällen einer korrespondierenden Verratssituation: Ebenso wie Karl die Kreation des Golems in Auftrag gibt, um sich Gelegenheit für ein tête-à-tête mit Isabella zu verschaffen, so gibt Saintree den Verführungsvorhaben Melücks nach (und blendet darüber seine zukünftige Frau Mathilde aus).

In dieser Opposition von (dauerhafter) Liebe und (auf Kurzfristigkeit angelegter) Lust steckt eine entscheidende Struktur der Texte, die von Saintree (als *mise en abyme*) auf den Punkt gebracht wird: Um das erotische Abenteuer ohne Gewissensbisse genießen zu können, führt er⁷ die signifikante Unterscheidung zwischen zwei Formen von Liebe ein: »Unbeschadet der höheren [Liebe], *glaube* er [Saintree] sich der Araberin in dem niederen Sinne ergeben zu können, wenn es Mathilde nur verschwiegen bliebe.«⁸

Saintrees selbstgerechte Analyse ist in zweierlei Hinsicht aufschlußreich: Zum einen setzt er implizit voraus, daß man nur einem Menschen »in höherer Liebe« verbunden sein könne, und zitiert auf diese Weise eine zentrale Überzeugung des zeitgenössisch romantischen Liebeskonzepts. Insofern das Kommunikationsmedium »Liebe«⁹ die Reintegration der zerfaserten *Gesamtpersönlichkeit* zu leisten imstande ist, die in der gravierenden Umstellungsphase der »Sattelzeit« verlorenzugehen droht, reflektiert die Vorstellung einer einzigartigen, unteilbaren (höheren) Liebe die kompensatorische Funktion¹⁰ der romantischen Liebe. Saintrees Bedürfnis nach einer spitzfindigen Rechtfertigung dokumentiert in diesem Sinne eine Grundhaltung, der das »romantische« Liebeskonzept vorgängig ist.

Zugleich wird in der Saintreeschen Opposition einer höheren und einer sinnlichen Liebe eine Entwicklung verborgen, die für die folgende Analyse von entscheidender Bedeutung ist: Das romantische Liebeskonzept nämlich akzeptiert den Faktor Lust und bindet sie in eine auf Dauer angelegte Lebensgemeinschaft ein.¹¹ Als integraler Bereich dieses Liebesverständnisses kann die erotische Lust nicht mehr aus der romantischen Paarbeziehung isoliert werden. Demzufolge erweist sich – zum zweiten – der »Glaube«, sich »der Araberin in dem niederen Sinne ergeben zu können«, als gravierender Irrtum, der schließlich – über mehrere Verzweigungen – zum Tod Saintrees führt. Der Fortgang der Geschichte demaskiert die anfängliche Differenzierung zwischen Liebe und Sinnlichkeit als unangemessen.¹²

Bei der Einbindung der Erotik in das romantische Liebeskonzept ergeben sich offensichtliche Schwierigkeiten, auf welche die Erzählungen reagieren und

aus denen sie ihre spezifische Dynamik beziehen: Der Lust-Faktor wird von Arnim und von Eichendorff als Gefahr erfahren und kann im kompensatorischen romantischen Liebeskonzept¹³ nur peripher gebunden werden. Es fällt auf, wie sich aus dem textlich legitimierten und verabsolutierten Liebesbegriff eine »niedere Liebe« als eigennützige Erotik abspaltet, die als degeneriertes Phantom die textliche Handlung vorantreibt.¹⁴ In dieser Lustkomponente sahen augenscheinlich sowohl Arnim als auch Eichendorff die deutlichste Metaphorik für das Perverse (im Sinne des Verkehrten).

Thematisch findet sich die doppelte Erscheinungsform der Liebe und der Lust in allen vier hier zugrunde liegenden Texten: Die dabei etablierte Verbindung bzw. Analogisierung von Lust und Revolution soll im folgenden analysiert und auf der Basis der zeitgenössischen Semantik plausibilisiert werden.

2. Arnim: »*Isabella von Ägypten*« und »*Melüch Maria Blainville*«. – Chronologisch am Anfang der vier Erzählungen steht *Isabella von Ägypten*: Die Titelheldin Isabella wird dabei trotz ihrer Einbindung in einen großen Teil der textlichen Intrigen als Identifikationsfigur eingeführt. In ihrer Unschuld verweigert sie sich der im Text thematischen Instrumentalisierung, Verdinglichung und Funktionalisierung,¹⁵ die anhand des skurrilen halb menschlich, halb nicht-menschlichen Personals als Depravationen dargestellt werden.

Auch Isabellas Geliebter Karl¹⁶ (mit seiner bedarfsgerechten Liebeskonzeption, seiner Macht- und Geldgier) findet sich unter den »verkümmerten« Lebensformen: Sein Eigennutz kulminiert schließlich in der Erschaffung eines künstlichen Ebenbilds für Isabella, eines Golems, in dem sich Karls Wollust exemplarisch manifestiert. Der Golem soll dazu dienen, Karl eine Liebesbegegnung mit der echten Isabella zu ermöglichen. Zwangsläufig wendet sich diese Betrugsstrategie schließlich gegen ihn, da er Original und lüsterne Verdopplung nicht auseinanderzuhalten vermag: »Der Erzherzog hatte die Zauberei spielend herausgefordert, seine Lüste zu begünstigen, diesmal täuschte sie ihn um seine Lust; in der Liebe ist alles so ehrlich, daß jeder Betrug, wie ein falscher Stein in dem prachtvollsten Ringe, das freie Zutrauen stören kann, und betrog nicht der Erzherzog Bela, als er sie durch sein Kunststück [die Erschaffung des Golems] in seine Gewalt brachte? es war nicht Liebe allein, es war der Wunsch in ihm, sich zu rächen, weil er sich betrogen glaubte, daß er sie so wild und rasch seiner Lust opferte.« (LÁ 705)

Die ganzheitlich-erfüllende Liebe entzieht sich, wenn die »Lust« überwiegt: Damit läuft diese Fehlentwicklung auf die Trennung der beiden Liebenden hinaus. Mit Blick auf die ungeheuren Möglichkeiten, die sich durch die unerschöpflichen Geldquellen des Alrauns auftun, verspricht Karl dem Wurzelmännchen Isabella als Ehefrau zur linken Hand – allerdings mit der bezeichnenden Einschränkung, daß beide »von Tisch und Bett getrennt« leben sollen.

Da er selbst die Beziehung zu Isabella – nicht als Ehemann, sondern als eifersüchtiger Geliebter – weiterhin zu pflegen beabsichtigt, perpetuiert er eine Form der Instrumentalisierung, die nun auch für Isabella aus den Umständen ihrer Vermählung ablesbar wird: »Sie liebte den Erzherzog, wie sie ihn jemals geliebt, aber sie fühlte, seit er eine andre wie sie geliebt, daß sie seine Liebe mit sich trüge in die Ferne, und erst jetzt gestand sie sich, daß diese scheinbare Vermählung, so wenig dabei die Reinheit ihrer Sitte leiden konnte, sie tief gekränkt habe, weil ihr Karls Gesinnung sich nicht so heilig und ewiglich, wie ihr fürstlicher Sinn gemeint, mit ihr zu vermählen, deutlich daraus hervorgegangen sei. Was galt ihr seine Klugheit, wie er den Reichtum sich verbinden und benutzen wollte; sie kannte nur die Herrlichkeit der Armut.« (IÄ 734; Hervorhebung C. N.).

Isabellas Verwurzelung im romantischen Liebeskonzept gewinnt dabei in doppelter Hinsicht Kontur: Zum einen verweist der Erzähler auf ihre »ewigliche und heilige« Liebe, die sich ihrerseits auf dem schon zitierten Einmaligkeits- und Unaustauschbarkeitstopos begründet; Karls Verhalten dagegen verstößt umfassend gegen diese Unaustauschbarkeitsvorstellung, insofern er Isabella de facto durch den Golem ersetzt. Daraus wird zum anderen ex negativo ersichtlich, daß »romantische« Liebe nur als dialogisches, sich gegenseitig bestärkendes Individualitätskonzept funktionieren kann. Da Karl Isabellas Identität weitgehend ignoriert,¹⁷ ist ihr Weggang die zwangsläufige und angemessene Reaktion für jemanden, der mit romantischem Anspruch liebt. Die Einseitigkeit des Liebes-Endes und die verschiedenartige – einmal emotionale, einmal materielle – Fixierung des Liebespartners wird noch einmal prägnant in der Abschiedsszene vorgeführt: »Sie nahete sich im innern Kampfe dem Bette des Erzherzogs, sie küßte ihn; wäre er erwacht, sie hätte nicht von ihm lassen können; aber er stieß sie im Schlaf von sich. Ihm träumte, als ob die goldene Kette, worin er die Völker führte, ihm selbst, der sie hielt, immer enger sich um den Fuß wickelte, daß er dadurch zu fallen fürchtete; darum stieß er sie von sich.« (IÄ 734; Hervorhebung C. N.) Erst beim Verlust Isabellas ist Karl imstande zu fühlen, »daß seine törichte Klugheit ihm das Köstlichste entrissen, was sein ganzes Leben ausgestattet hätte.« (IÄ 735, Hervorhebung C. N.) Die romantische Liebe ist für ihn nur als verlorenes Ganzheitskonzept funktionsfähig, als Utopie, die sich positiv und unerreichbar gegen den Pakt mit dem Alraun abgrenzt.

Karls Taktik sorgt schließlich für ein Nachwehen, das sich in den Jahrhunderten bis zur Gegenwart Arnims verstärkt: Als der Alraun »heimlich begraben« wurde, »glaubte sich Karl von ihm befreit l. . . l er aber war in seiner Wut dämonisiert und der Kaiser wußte bald, daß er, ohne eine große Buße, von seiner überlästigen Gegenwart nicht wieder los und ledig werden konnte. Umsonst wechselte er Wohnort und Kleider l. . . l, gleich war der Allraun ihm nahe, l. . . l Abends und nachts schrie er wie ein wilder Vogel. Karl horchte und gehorchte nur zu oft dieser Stimme, wehe uns Nachkommen seiner Zeit. War ihm vieles

durch diesen geldbringenden Geist möglich, so mußte er dagegen früher seine Herrscherbahn schließen, um in heiligem Leben, in Buße und Gebet, jeden bösen Wunsch zu bannen.« (IÄ 737, Hervorhebungen C.N.) Das Geld als allgegenwärtiges Medium erweist sich dabei als Projektion eines zeitgenössischen Problems in die Vergangenheit der Frühen Neuzeit. Erst in einer primär funktional differenzierten Gesellschaft (wie die europäische Gesellschaft um 1800) verkoppelt das Geld als universales Kommunikationsmittel die unterschiedlichen Teilbereiche miteinander und »ersetzt die Omnipräsenz Gottes durch die des Geldes«. ¹⁸

Indem der explosive Bedeutungsgewinn des Geldes in der Vergangenheit verortet und diagnostiziert wird, kann der auktoriale Erzähler der *Isabella* die Geschichte Karls als integrale Vorgeschichte der eigenen Gegenwart reklamieren: Die Privilegierung des Geldes wird als fatale Fehlentwicklung beschrieben, auf die zentrale Defizite im gegenwärtigen Deutschland zurückzuführen sind. »Wir aber, deren Voreltern durch sein politisches Glaubenswesen, so viel erlitten, die vom Altraun schnöder Geldlust fort und fort gereizt und gequält worden, und endlich selbst noch an der Trennung Deutschlands untergingen, welche er aus Mangel frommer Einheit und Begeisterungen, indem er sie hindern wollte, hervorbrachte, wir fühlen uns durch das erzählte Mißgeschick seiner ersten Liebe, durch die Reue mit seiner Natur versöhnt, und sehen ein, daß nur ein Heiliger auf dem Throne seiner Zeit hätte bestehen können.« (IÄ 738, Hervorhebung C. N.) ¹⁹

In dieser scheinbar metonymischen Verknüpfung der Gegenwart und der Vergangenheit findet sich eine metaphorische, in die Vergangenheit transponierte Problemanalyse der Revolutionszeit, die sich (über die titelgebende Geschichte einer »Jugendliebe«) explizit an die Liebesthematik ankoppelt. ²⁰ Das Geld wird – gerade im Kontext der Liebe – als ubiquitäre Schaltstelle dargestellt, an der die Liebe in Macht (das heißt Lust) konvertierbar ist; Lust, Geltungsbedürfnis, Machthunger und Geldgier gehen dementsprechend als regressive Formen mit Entindividualisierungs- (Golem), Entfremdungs- (Karl) oder Entmenschlichungsprozessen (Altraun, Bärenhäuter) einher.

Insbesondere die diskreditierte Form der »Liebe« (die sich kontrastiv zum »romantischen« Liebesanspruch Isabellas verhält) inszeniert der Text als eingängige Visualisierung der vorrevolutionären Korruption und – in der metonymischen Textlogik – als Indikator eines drohenden Niedergangs: ²¹ Die Französische Revolution ist der Erzählung auf diese Weise als teleologischer Fluchtpunkt der politischen und vor allem auch privaten Fehlentwicklungen konstitutiv eingeschrieben.

Der am Vorabend der Französischen Revolution situierten Erzählung *Melück Maria Blainville* liegt ebenfalls eine fatale Dreierkonstellation zugrunde, die im unmittelbaren Verlauf der Geschichte zur familiären Katastrophe führt. Als ver-

antwortlich für die initiale Betrugssituation erweist sich nicht nur die verliebte Melück,²² sondern vor allem auch Saintree, der – wie schon angedeutet – zwei sich ausschließende Formen der Liebe gleichzeitig zu praktizieren (und den entstehenden Widerspruch halbbewußt-sophistisch auszumerzen) versucht.

Die entscheidende Begegnung zwischen Saintree und Melück findet mit dem Vorsatz (bzw. unter dem Vorwand) statt, Melücks schauspielerische Praxis zu perfektionieren und steht – angesichts des extremen Wandels, den Melück von der zurückgezogenen Klosterexistenz bis hin zur ambitionierten Schauspieleranwärterin durchläuft – bereits unter fragwürdigen Vorzeichen. Gegenstand der gemeinsamen Probe ist eine Szene aus Racines *Phèdre*,²³ über die der illegitime Verführungskontext des Treffens impliziert wird: Die von Melück dargestellte Phädra, die unglücklich in ihren Stiefsohn Hippolyt verliebt ist und – getrieben von ihrer amour fou – vergeblich eine Annäherung zu erzwingen versucht, verweist dabei noch auf einen anderen Aspekt, der hier das Unangemessene des Verhältnisses akzentuiert: Die Stiefmutter–Sohn-Beziehung thematisiert in diesem Sinne eine Inzest-Variante (die nicht über die Blutsverbindung, sondern über die sozialen Rollen funktioniert), auf die später bei den Eichendorff-Texten zurückzukommen sein wird. – Zunächst beherrscht Saintrees Verlobte in Abwesenheit die Gespräche: Saintree beginnt zu erzählen, »wo er seine Mathilde zum erstenmale und zum letztenmale gesehen hatte; er drückte mit Mühe die Stelle seines Rockes, die seiner Mathilde Tränen eingesogen, an die Lippen und vergaß darüber, alles was ihn umgab, selbst die Art von Vorsicht, die jede Liebe fordert, aber selten eingibt.« (MB 751 f.) Saintrees verliebte Selbstvergessenheit findet schließlich in einer gesteigerten Enthemmung ihre Fortsetzung, wenn er die ominöse Kleiderpuppe Melücks mutwillig mit dem blauen Rock – dem sentimentalischen Andenken an Mathilde – ausstaffiert, um sie als »strengen Kritiker« (MB 752) spielerisch einzubinden.

In dieser scheinbar harmlosen Übersprungshandlung werden zwei Textebenen gegeneinander abgesteckt und hierarchisiert: Die Nachlässigkeit Saintrees deutet bereits seine Bereitwilligkeit an, die »höhere« Liebe für die »niedere« zu verraten. Die Verlobte scheint mit dem von Saintree initiierten Identitätstransfer auf die Puppe exorziert und kann zumindest körperlich durch die arabische Freundin ersetzt werden. Insofern es sich beim Rock aber um ein Objekt²⁴ handelt, das den identitätsversichernden Bezug zur Schenkerin aufruft, wird das von Saintree infolge seiner Handlung (die seine Worte als Lippenbekenntnis ausweisen) degradierte Kleidungsstück ultimativ aufgewertet. Aufgeladen mit der Liebe Mathildes, kann es von Melück als (von nun an handlungsbestimmendes) Voodoo-Utensil genutzt werden.

Die romantische Liebe gewinnt den superioren Status im Text gerade durch Saintrees fälschliche Annahme, seine Liebe zu Mathilde (und sein Verlangen nach Melück) nach Bedarf rhetorisch zurichten, manipulieren und funktionali-

sieren zu können. Die entscheidende Motivik der Verdoppelung findet auf diese Weise bereits dreimal – als apologetisches Axiom von der höheren und niederen Liebe, den beiden Frauen sowie den zwei (dem zerissenen und dem neu genähten) Rücken²⁵ – Eingang in den Text, bevor Saintree selbst in der von Melück nachgebildeten Kleiderpuppe den parasitären Doppelgänger erhält, der mit magischer Kraft an seinem Lebensnerv zehren wird.

Bei den »zaubrischen« Fähigkeiten²⁶ Melücks handelt es sich nicht nur um einen peripheren Aspekt des Plots, sondern sie gehören integral zur Betrugssituation. Genau wie in der *Isabella* (oder auch Arnims zuvor entstandenem Roman über die *Gräfin Dolores*²⁷) wird die sinnliche Überschreitung durch übersinnliche Hilfsmaßnahmen forciert. Der Verführungssituation ist ein magisch-destruktives Potential²⁸ inhärent, das – ähnlich wie bei Karls Kreation des Golems – auf einen fatalen Irrweg hindeutet.²⁹

Die harmonische Lösung, ein friedliches Landleben zu führen, erweist sich zwangsläufig als nur vorübergehend, insofern das neue Hauswesen das Resultat zahlreicher fragwürdiger Ereignisse³⁰ ist und deshalb seine eigene Auflösung bereits in sich trägt. Anfang und Ende der Erzählung bleiben – gerade auch mit Blick auf die Kleiderpuppe – eng aufeinander bezogen, wobei die Puppe eine entscheidende Funktionsveränderung erfährt: Ist sie zunächst das Werkzeug im Betrug an Mathilde, dient sie der letzteren schließlich zum Schutz: Die Gräfin überlebt mit ihren Kindern – von der Puppe umklammert – das revolutionäre Inferno.

Obwohl diese Rettung durch die Puppe konsequent im Zeichen der innerfamiliären Versöhnung steht, erweist sich die Lebensgemeinschaft während der revolutionären Ereignisse als unbeständig. Das letale Dilemma des Beginns, aus dem der Ausweg in einen simulierten Normalzustand entsteht, bricht in der historischen Krise schließlich ungemindert hervor. Der Graf stirbt an dem Stich, den der enttäuschte Verehrer St. Lük Melück zufügt: »Der Graf war in dem Augenblicke, wo Melück den Stich erhielt, niedergestürzt und ohne sichtbare äußere Verletzung tot geblieben, und so war wieder eine frühere Weissagung der Melück erfüllt, daß ihr beider Leben notwendig mit einander verbunden sei, daß er ohne sie nicht leben könne.« (MB 773 f.) St. Lük ist konsequenterweise der Vollstrecker der instabilen Lebensgemeinschaft: Sein Name deutet – als eigentümliche Verbindung aus Saint-ree und Me-lück – auf die illegitime Liebschaft als Wurzel der entfesselten Verhältnisse hin. Zwangsläufig zerbricht die restituierte familiale Einheit,³¹ die ohne den Vater und die (über die »morgländischen Augen« [MB 766] den Kindern verbundene) Zweitmutter ein trauriges Relikt bleiben muß, und zitiert dabei wiederum die problematisch – in Mathilde/Melück bzw. im Grafen und seiner Puppe – verdoppelte Familien Gründungssituation.

Die Französische Revolution macht die Fehlentwicklungen erkennbar, die

zuvor in einem labilen Gleichgewicht verborgen bleiben konnten; in Anbetracht der zentralen Betrugssituation spielt die Revolution also eine – explizite und handlungsrelevante – Rolle.³² Arnims Einleitung zu seinem Roman *Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores* (»Das ist das Fürchterlichste, was wir lieben. / Ach, warum lieben wir, was furchtbar ist!«³³) fokussiert in diesem Sinne a priori auf diese für Arnim signifikante Verknüpfung von Treuebruch und Revolution:³⁴ Auch in der *Gräfin Dolores* verläuft der Ehebruch in ostentativer Synchronizität³⁵ parallel zu den Ereignissen in Frankreich.³⁶

Genau wie das Geld zum Zeichen der (zur Lust bzw. im Zeichen der Macht) degenerierten Liebe in *Isabella von Ägypten*³⁷ avanciert, stellt in *Melück Maria Blainville* ein hypertrophierter Begriff der Vernunft das unmittelbare textliche Analogon zu dem mißbrauchten Liebesbegriff dar; in diesem Sinne wird in *Melück* nicht nur die von der romantischen Liebe abgespaltene erotische Liebe in Frage gestellt, sondern auch die zum Zeitalter der Vernunft erhobene vorrevolutionäre Epoche grundsätzlich kritisiert. Die sophistische Über-Rationalisierung, die Saintree vorzunehmen versucht, wenn er die »niedere Liebe« als Parallelphänomen neben der höheren Liebe legitimiert, spiegelt sich in seiner späteren, umfassenden Vernunftgläubigkeit, die von Mathilde geteilt wird. Eine untergeneralisierende, verabsolutierende und oberflächliche Geisteshaltung wird auf diese Weise sowohl für die private Entgleisung als auch für die Katastrophe infolge der politischen Ereignisse verantwortlich gemacht. So wie aber die »Liebe« nicht beliebig funktionalisiert werden kann, erweist sich die Vernunft in ihrer ubiquitären Verfügbarkeit als Illusion: »Es war eine schöne Zeit, wo das Interesse der Einzelnen vor dem Wohl des Ganzen verschwunden zu sein schien. Der Graf und die Gräfin, statt von diesen Zeichen des Untergangs ihrer Vorrechte geärgert zu werden, freuten sich vielmehr dieses Emporsteigens aller. [...] Melück hatte lange geschwiegen, endlich fuhr sie mit ungewohnter Heftigkeit auf: Reich der Vernunft? Wie soll die Vernunft in einem Augenblicke in die Welt kommen, nachdem sie in den tugendreichsten, tätigsten Jahrhunderten sich nur immer als eine seltne Fremde gezeigt hat, die sich kaum der drückendsten Not verständlich machen konnte, und sich eben in der Begründung dieser Abstufungen weltlicher und geistlicher Gewalt zuerst äußert. Denkt daran, daß diese Unterschiede unter Menschen notwendig waren, gegen die wir als Zwerge anzusehen im Schaffen und Entsagen: Was soll die Vernunft zu einer Tätigkeit erheben, wenn die vernünftigsten Menschen, die ihr auf Erden achtet, nichts tun und vollbringen, als spekulieren und in diesen Spekulationen einander widersprechen. Ich sage euch, die Vernünftigen werden das Wort leihen müssen, um alle Unvernunft nicht bloß zur Sprache, sondern auch zur Tat zu bringen, und in dem Namen jener, wird geschehen, was diese verdirbt; eure hohe Bildung gibt gerade dem höchsten Verderben, wo sie durchbrechen wird, den größten Spielraum.« (MB 767 f.)

Die Verknennung der Prämissen der Revolution durch Graf und Gräfin wird analog zur Verknennung der Liebe inszeniert. Schon im Text wird die beschönigende Lesart bzw. die Fehllektüre thematisch: zum einen, wenn Saintree sein Abenteuer mit Melück als »niedere Liebe« entschuldigt; zum anderen, wenn schließlich die beiden Ehegatten die Revolutionsfeuer in ihrer Umgebung für Johannisfeuer halten. Dieser kontemplativen Rezeptionshaltung geht die naive Einschätzung der vorangegangenen Entwicklung voran: »Der Graf und die Gräfin, statt von diesen Zeichen des Untergangs ihrer Vorrechte geärgert zu werden, freuten sich vielmehr dieses Emporsteigens aller l. . . l. Die Gräfin fuhr fort und machte sich über ihre eignen Titel lustig; sie schämte sich dessen und wünschte sogar, daß ein gleiches vertrauliches Du alle Menschen verbände.« (MB 767) Während Graf und Gräfin also die Feuer als Johannisfeuer deuten,³⁸ ist Melück in der Lage, das »Wahre« zu »erraten, warum hätte sie aber die schöne Täuschung stören sollen« (MB 771). Die autosuggestive Täuschung über die Legitimität der Geliebten und die Legitimität des »Emporsteigens aller« bedingen – als indulgente Fehllektüre – gemeinsam die textliche Katastrophe.

Beide Auslegungen sind durch das Motiv des Johannisfeuers eng miteinander verknüpft, da die Tradition dieses Mittsommerfeuers »von hoher Bedeutung l. . . l für die Liebe list!«.³⁹ Das Johannisfeuer als Vorzeichen für eine bald anstehende Heirat⁴⁰ akzentuiert insbesondere die Treue: »Wenn Paare beim Sprunge ihre Hände nicht loslassen, so gilt es als ihr Schicksal, daß sie einander heiraten.«⁴¹ Im Händehalten während der gefährlichen Sprungsituation wird der unverbrüchliche Zusammenhalt als wesentliches Charakteristikum der Ehe eingefordert.⁴² Die Beziehung zwischen Mathilde und Saintree desavouiert diesen durch das Johannisfeuer verbürgten Wert, und ihre Interpretation der Feuer entpuppt sich konsequent als Illusion. Über diese Fehldeutung findet die Revolution an neuralgischer Stelle Eingang in die Paarbeziehung und bindet das Schicksal von Saintrees Familie kausal (wie noch zu erläutern sein wird) in die zeitgeschichtliche Untergangsbewegung ein.

3. Eichendorff: »Das Schloß Dürande« und »Die Entführung«. – Ähnlich wie das Feuer in *Melück* erweist sich im *Schloß Dürande* Gabrielles Schnupftuch⁴³ als interpretationsbedürftiges Zeichen. Als Renald das emotionale Requisite beim jungen Grafen findet, deutet er die sich darin manifestierende Sentimentalität des Grafen gegenüber Gabriele⁴⁴ (die dem lüsternen Wesen des Lebewanns eigentlich fremd ist) in einer vollständigen Verknennung der Situation als letzten Beweis für die Entehrung seiner Schwester.⁴⁵ In seiner fatalen Mißinterpretation des Taschentuchs erinnert Renald an Shakespeares Othello: Seine maßlose Liebe zur Schwester erhält auf diese Weise (über die Referenz zu Othellos männlichem Besitzanspruch) eine latent inzestuöse und eruptive Komponente, in der auch das für die Erzählung thematische »Tier« im Men-

sehen angelegt ist, als das auch Othello gelegentlich von seiner Umwelt wahrgenommen wird.

Ähnlich wie in Arnims *Isabella* und *Melück* kreist die revolutionäre Eskalation in Eichendorffs *Schloß Dürande* um zwei Arten von Liebe: zum einen um die besitzergreifende, erotisierte Liebe Renalds zu seiner Schwester Gabriele und zum anderen um die Paarliebe zwischen Hippolyt Graf von Dürande und Gabriele: Wenn Gabriele sich in diesem Sinne buchstäblich der Charakterprämisse Isabellas annähert und zu einem Mädchen wird, »das mit ganzer Seele liebt, ohne Begierde zur Lust ihres Geschlechtes, der die Nähe des Geliebten ganz genügt« (*LÄ* 636), bildet sie dabei das kompensatorische Gegenstück zu Hippolyts rastlos-irisierender Entfremdung: »Er lebte wie ein loses Blatt im Sturm, von Fest zu Fest. Wie oft stand sie [Gabriele] des Abends spät in dem verschneiten Garten vor des Grafen Fenstern, bis er nach Hause kam, wüst, überwacht l. . .!« (*SD* 464). Trotz der Verschiedenheit ihrer Herkunft und ihres Charakters entsprechen der Graf und Gabriele sich in einer Liebe, die sich nicht über Besitzansprüche und unmittelbare Lustbefriedigung, sondern über »ehrliche« Zuneigung definiert, die den anderen in seiner jeweiligen Individualität bedingungslos annimmt: Der Bedienstete Niccolo findet sie – in einem tragischen Finale – »beide tot im Felde Arm in Arm – der Graf hat ehrlich sie geliebt bis in den Tod – beide sind schuldlos – rein – Gott sei uns Allen gnädig!« (*SD* 464).

Dem Paar gegenüber steht Renald, der um die erotische Unversehrtheit seiner Schwester zu kämpfen glaubt¹⁶ und dabei – als Folge dieser privaten Extremsituation – an die durch die Willkür des Adels kontrollierten Grenzen seiner Möglichkeiten stößt. Mit seinen extremen Reaktionen überschreitet er – wie schon die Taschentuchreferenz auf Othello andeutet – einen von brüderlicher Liebe und Sorge bestimmten Aktionsrahmen. Die sich darin manifestierende Ambivalenz wird von einem weiteren Arnim-Zitat – aus der Erzählung *Frau von Saverne* –, auf das Christof Wingertzahn bereits hingewiesen hat, flankiert: Die Analogien zwischen dem *Schloß Dürande* und der *Frau von Saverne* basieren dabei nicht nur auf einer sequentiellen Ähnlichkeit der Handlung, sondern gehen als intertextueller Verweis in die Figurencharakterisierung ein.

Frau von Savernes besondere Begeisterung für den jungen Ludwig XVI. wird explizit weniger einer politischen Affinität zugeschrieben, als einer spezifisch weiblichen Idolatrie, insofern »sie diese mehr an die Gestalt und Person [hielt] als an die Weisheit, die nur eine allegorische Figur sein kann.«¹⁷ Ergreift diese Faszination zunächst allgemein »das weibliche Geschlecht«, so überdauert Frau Savernes Zuneigung die Zeiten allgemein schwindenden Enthusiasmus, wobei sie bezeichnenderweise über ihre Schwärmerei alle »Freunde und Verehrer«¹⁸ vergiftet. – Anlässlich einer anstehenden Reise nach Paris, bei der die Büste des Königs als Heiligtum mitgeführt wird, wagt ihr Beichtvater eine kryptische Prophezeiung: »Jetzt beschweren sie ihren Wagen mit dem Bilde [des Königs], und

werden die Kiste sorgsam wie ein Kind auf ihren Schoß wiegen, aber wenn sie zurück kommen, nehmen sie kein Geldstück mit dem Bilde ohne Schauder in die Hand; so werden sie ihre Lust büßen.«⁴⁹ Insofern diese Aussage sich als wahr erweisen wird, wirft sie – durch den Textverlauf abgesichert – zugleich ein Schlaglicht auf die spezifische, erotisch kontaminierte Liebesdisposition der Saverne. Zum entscheidenden Eklat kommt es, als Frau Saverne versucht, sich in Versailles dem langerwarteten König zu nähern: »Die Schweizer gaben das Zeichen: daß der König komme, Frau v. Saverne beugt sich vor und wird von einigen weiter gestoßen, in dem Augenblicke aber von dem Nußknacker zurück gerissen, mit dem Bedeuten: es sei einer Frau nicht anständig, sich dem Könige so in den Weg zu drängen. Sie antwortet, aber der Mann zieht sie unerbittlich fort, während die Menge ihr: Vive le Roi! schreit und der lang ersehnte Anblick ihr auf diese Weise entzogen wird.«⁵⁰

Diese Situation findet ihre Entsprechung im *Schloß Dürande*, wo Renald den König erwartet, um mit einer Supplik für sein Recht einzutreten: Auch hier wird auf das Unwohlsein des Königs verwiesen, das den öffentlichen Auftritt zur Seltenheit macht, auch hier wird der König durch ein Zeichen der Schweizer annonciert und Renald an der Übergabe seiner Eingabe durch den Anblick des Grafen Dürande gehindert: »Darüber hatte er alles andere vergessen, der König war fast vorüber; jetzt drängte er sich nach, ein Schweizer aber stieß ihn mit der Partisane zurück, er drang noch einmal verzweifelt vor. Da bemerkte ihn Dürande, er stutzt einen Augenblick, dann, schnell gesammelt, faßt er den Zudringlichen rasch an der Brust und übergibt ihn der herbeieilenden Wache, der König über dem Getümmel wendet sich fragend. »Ein Wahnsinniger«, entgegnet Dürande. –« (SD 446) Daraufhin wird Renald tatsächlich festgesetzt und mehrere Monate in einem Pariser Irrenhaus inhaftiert; das entspricht der Handlung in *Frau von Saverne*, wo die Titelfigur ebenfalls verhaftet und in eine Anstalt abgeführt wird.

Über diese situative Verknüpfung wird die Diagnose des Saverne-Beichvaters, der auf die problematische Vermischung von Bewunderung und erotischer Schwärmerei hinweist, auf Renald applizierbar, dessen brüderliches Verhältnis zu Gabriele ins Zwielficht gerät. Seine radikalen Handlungen erscheinen in diesem Zusammenhang als suspekt und illegitim; bereits der Schuß auf den vermeintlichen Geliebten Gabriele, bei der er um ein Haar seine Schwester trifft, antizipiert seine – in letzter Konsequenz tödlichen – Überreaktionen, die parallel zum revolutionären Zeithorizont verlaufen, ja ihm in der Fiktion und Logik der Erzählung sogar vorgeordnet sind. Das wilde Tier im Menschen, vor dessen Erweckung der Text vor der Kulisse der entgleisenden Revolution warnt, ist in dieser Ausgangsdisposition in Renald von Anfang an freigesetzt: Die durch Arnims Prätext *Frau von Saverne* mitbestimmte Ambivalenz Renalds (bzw. seine unangemessene, latent inzestuöse Liebe unter dem Schutzmantel der legitimen brüderlichen Liebe) wird auf der persönlichen Ebene als Ursache der Katastro-

phe gedeutet. Dementsprechend ist der elementare Akt der Auslöschung Renalds⁵¹ als Katastrophe lesbar, wobei das Feuer aber zugleich »wie eine Opferflamme, schlank, mild und prächtig« (SD 465) aufsteigt: In dieser konsequenten Selbstauslöschung dokumentiert sich eine Selbst- und Schuldkenntnis sowie eine retrospektive Verurteilung des Geschehenen.⁵² Für die destruktive Kraft der Revolution und ihrer Wurzeln (im *Schloß Dürande* auf Renald fokussiert) – Resultat einer Verkennung der fremden Motivationen im Zeichen der eigenen Gefühlsdegenerierung – ist damit ein Gleichnis geschaffen, das es mit Blick auf *Die Entführung* noch detaillierter zu deuten gilt.

An dieser Stelle bleibt mit Blick auf die unterschwellige inzestuöse Konnotation der auffällige Name Hippolyt zu vermerken: Otto Eberhardt hat die Implikationen aller Namen⁵³ im *Schloß Dürande* umfassend analysiert und dabei beiläufig auch auf Hippolyts Namensvetter im Kontext des Phädra-Mythos hingewiesen. Ausgehend von dem hier unterstellten intertextuellen Netz zwischen Arnim und Eichendorff erscheint diese Referenz auf die Phädra-Hippolyt-Geschichte – getragen von Arnims Melück, in der die Phädra als Stück in der Erzählung eine zentrale Stellung einnimmt – als verbindlicher Bezugspunkt, der die inzestuösen Implikationen des Eichendorff-Textes intertextuell bestätigt.

Die doppelte Phänomenologie der Liebe bestimmt auch die Erzählung *Die Entführung*, die – analog zu *Isabella*, *Melück*, dem *Schloß Dürande* und vor allem auch dem *Marmorbild* – eine spezifische Beziehungssituation mit der politischen Sphäre engführt.⁵⁴ In *Die Entführung* ergibt sich ebenfalls eine triadische Konstellation, die Gaston zwischen zwei Frauen und zwei Formen von Liebe (romantische Liebe und Begehren) positioniert: Liegt seiner Beziehung zu Diana eine gebrochene Faszination, eine Herausforderung zugrunde, die ihn in ein um ein Haar tödlich endendes »Spiel« verwickelt, so nimmt ihn Leontine, die ihn als »Räuber« wahrnimmt, bevor er überhaupt zum »Entführer« wird, bedingungslos an. Gaston ist über Leontines Versuch, ihn – als in ihren Augen mutmaßlichen Räuberhauptmann – vor seinen Verfolgern zu schützen, ebenso überrascht wie gerührt und verspricht ihr: »Kind, Kind, wie liebst du mich so schön! Das werde ich dir gedenken mein Lebenlang, du sollst noch von dem Räuberhauptmann hören.« (E 476) In diesem der Entführung vorgängigen Versprechen liegt die Zielvorgabe des Textes begründet, der das ambivalente Verhältnis zu Diana als Aberration kennzeichnet: Daß dabei Gastons Jagdlust und egoistisches Begehren nach der störrischen Schönen im Vordergrund steht (und er Diana auf diese Weise in schon beschriebener Form instrumentalisiert), ergibt sich aus Dianas absoluter Verweigerungshaltung. Gaston kann angesichts des halstarrigen Verhaltens Dianas allenfalls mit einer schnellen Befriedigung seines Begehrens und einem öffentlichen Triumph durch die Bezwingung der Schönen rechnen, nicht aber mit ihrer tief gefühlten Zuneigung.

Anlaß des Titelereignisses ist ein von Diana vorgetragenes Lied, das eine Aufforderung zur Entführung enthält und von Gaston hypothetisch ins Ernstes gewendet wird, um schließlich vom mutwilligen König *coram publico* zu einer Aufforderung umgedeutet zu werden: »[. . .] Und wer mich wollt erwerben / Ein Jäger müßt's sein zu Roß / Und müßt' auf Leben und Sterben / Entführen mich auf sein Schloß! Hier gab sie lachend die Zither zurück. Gaston aber bei der plötzlichen Stille erwachte wie aus tiefen Gedanken. »Und wenn es wirklich einer wagte?« sagte er rasch in einem seltsamen Tone, daß es allen auffiel. – »Wohlan, es gilt, fiel da der junge König ein [. . .].« (E, 484)

In dieser oktroyierten Entführungsvorgabe scheint ein vorangegangenes Wortgefecht zwischen Diana und Gaston wieder auf, bei dem Diana auf die Frage Gastons, ob sie nicht Angst habe, entführt zu werden, die Worte entgegnet: »der König habe alle zahm gemacht, sie hätte nur Grillen gefunden in den Hecken« (E 483). Im Gegensatz zu Dianas Argumentation zeichnen aber gerade die Verbindung von »Grillenhaftigkeit« und Leichtsinn für die folgenden Entwicklungen verantwortlich: Gaston sieht sich »unerwartet durch leichtsinnige Reden, die anfänglich nur ein artiges Spiel schienen, plötzlich seltsam und unauflöslich verwickelt.« (E 484) Auf diesen zeitgenössischen Rahmen in der Erzählung wird im folgenden noch zurückzukommen sein.

Die Beziehung zwischen Gaston und Diana steht nicht nur im Zeichen dieser spielerisch eingeforderten Entführung, sondern vor allem auch der *Verführung*. Die bezwingende Schönheit Dianas verweist intertextuell (und hier mythologisch paradox) auf Eigenschaften der Göttin Venus, wenn Gaston – bezeichnenderweise als er ihr Spiegelbild im Wasser beobachtet – eine Sage seiner Heimat resümiert: »Da stehe im Schloßgarten ein marmornes Frauenbild und spiegele sich in einem Weiher. Keiner wage es, in stiller Mittagszeit vorbeizugehen, denn wenn die Luft linde kräuselnd über's Wasser ging, da sei's als ob es sachte seine Arme aufät.« (E 494f) Die Anspielung auf Eichendorffs *Marmorbild* und die dort thematische Gratwanderung zwischen Liebe und Sinnlichkeit ist evident, zumal auch dort die Liebe des Protagonisten Florio zu Bianka zunächst von der lustvollen Affinität zu Venus überlagert wird. »Der Mond, der eben über die Wipfel trat, beleuchtete scharf ein marmornes Venusbild, das dort dicht am Ufer auf einem Steine stand, als wäre die Göttin soeben erst aus dem Wasser aufgetaucht und betrachte nun, selber verzaubert, das Bild der eigenen Schönheit, das der trunkene Wasserspiegel zwischen den leise aus dem Grunde aufblühenden Sternen widerstrahlte.«⁵⁵ Da diese Erscheinung sich im getrübbten Mondlicht schnell in ein nie gekanntes Grauen verwandelt, antizipiert sie auf diese Weise schon das Ende des Textes, in dem sich Florio der unschuldigen Bianka zuwendet: »Als er wieder aufblickte, schien auf einmal alles verwandelt. Der Mond sah seltsam zwischen Wolken hervor, ein stärkerer Wind kräuselt den Weiher in trübe Wellen, das Venusbild, so fürchterlich weiß und regungslos, sah

ihn fast schreckhaft mit den steinernen Augenhöhlen aus der grenzenlosen Stille an. Ein nie gefühltes Grausen überfiel da den Jüngling.«⁵⁶

Analog dazu mutiert Dianas Schönheit – erleuchtet durch den selbstgelegten Brand – zu etwas »grausam« (E 498) Erschreckendem: »Gaston schüttelte sich heimlich vor Grausen.« (E 498) Anders als Venus aber erscheint Diana (hier mythologisch konsequent als notorische Jungfrau) als unfreiwilliges Objekt der Begierde; besonders deutlich wird dies anhand ihrer Reaktion, als Gaston – seinen eigenen Gedanken nachhängend – beim Anblick ihres Spiegelbildes im Fluß die Sage vom Marmorbild zitiert: »Diana, ohne ein Wort zu erwidern, fuhr unwillig mit der Hand über das Wasser, daß alle Linien ihres Bildes drin durcheinanderlaufend im Mondesflimmer sich verwirrten.« (E 495) In dieser Widerspenstigkeit deutet sich bereits eine spezifische Unvereinbarkeit an; der intertextuelle Bezug⁵⁷ ist in diesem Sinne auch noch um den kurzen Verweis auf einen weiteren Text zu ergänzen, der – gerade mit Bezug auf die für *Schloß Dürande* entwickelte prätextuell determinierte Inzest-Implikation – in der *Entführung* weiterwirkt: In Brentanos *Godwi* nimmt ein »steinernes Bild« ebenfalls eine entscheidende Stellung ein, verweist hier allerdings – anders als in Eichendorffs *Marmorbild* – auf die unbekannte Mutter. Diese prätextuelle Doppelung markiert mit ihrer inzestuösen Implikation zugleich die Verkehrtheit der Annäherung zwischen Diana und Gaston. Auf diese Unvereinbarkeit deutet auch die explizite »Männlichkeit« Dianas; ebenso wie bei Melüek spielen in die inzestuöse Einfärbung auch homoerotische Assoziationen hinein. In der Konzeption von *Die Entführung* wird also eine ganze Bandbreite an sexuellen Tabus aufgeführt, die schließlich in dem – hier noch glimpflich verlaufenden – Brandanschlag Dianas (in dem die bevorstehende Revolution aufscheint) kulminieren.

In diesem Sinne werden auch die (Johannis-)Feuer, die in *Melüek* in tragischer Weise die Verkenning der Revolution dokumentieren, in *Die Entführung* aufgegriffen. Wenn das Unternehmen schließlich bis an den Rand der Katastrophe gerät, so liegt es daran, daß Gaston ein nahezu erlöschendes Feuer für das Feuer seiner Gefährten hält und daraufhin am falschen Flußufer anlegt. Die Feuermetaphorik wird schließlich vom Spielerischen ins Tödliche gewendet, wenn Diana versucht, sich zusammen mit Gaston zu verbrennen. Dianas radikale Bereitschaft zu sterben und zu töten führen zur Patt-Situation des Endes: Gaston kann die Entführung zwar letztlich durch einen fallenden Baum, der ihnen die Flußüberquerung erlaubt, zu Ende führen, ist aber zugleich von der Grausamkeit Dianas so erschüttert, daß er auf den Triumph verzichtet und sie – im Sinne der antizipierenden Anspielung auf das *Marmorbild* – mit Grausen freigibt. Grundlage für diese Selbstkorrektur ist nicht nur der »schaudernde« »Schrecken« in den Flammen, der seine Verblendung durch die »zaubrische Schönheit« löst, sondern auch der kathartische Gedanke an Leontine: »wie eine schöne Landschaft nach einem Gewitter, war in seiner Seele Leontinens un-

schuldiges Bild unwiderstehlich wieder aufgetaucht, das Diana so lange wetterleuchtend verdeckt.« (E 506 f) Die »Liebe« zu Diana wird als Verblendung inszeniert, deren Schleier gelüftet werden kann; in diesem epiphanischen Sinne bekräftigt sich die gegenseitige Sympathie des zukünftigen Brautpaares. Ebenso wie Bianca im *Marmorbild* und Gabriele im *Schloß Dürande* verkörpert Leontine das intertextuell vorbereitete Beziehungsziel des Textes⁵⁸; exponierter als Gabriele, deren Verschwinden einen Hauptteil der Handlung trägt, markiert sie Anfang und Ende der Erzählung.

Allerdings verliebt sich Leontine nicht in einen Unbekannten, sondern, wie sie glaubt, in einen Räuberhauptmann. Ihre Wahl bleibt deshalb mehrdeutig.⁵⁹ Das ihr genau wie Gabriele zugeordnete Schnupftuch steht insofern anders als bei Gabriele nicht nur für ihre uneingeschränkte Liebesbereitschaft, sondern zeugt auch von einer mehr angedeuteten als ausgeführten Ambivalenz ihres Charakters: Mit diesem Tuch winkt sie in einer unklaren Erwartungshaltung in das von Räubern bevölkerte Dunkel hinaus: »sie wußte selbst nicht, was sie tat« (E 475), um es dann dem vermeintlichem Räuberhauptmann »zögernd« (E 477) als Verband für seine Wunde zu reichen. Diese instinktsichere Liebe, die sie Gaston sogar als »Räuberhauptmann« vor der nächtlich-bedrohlichen Brandkulisse schenkt, spiegelt sich zwar später in Gastons (durch Dianas Brandanschlag evozierten) Entdeckung seiner Liebe zu Leontine; nichtsdestoweniger bleibt diese Entsprechung an imaginierte (Leontines Begegnung mit dem »Räuber«) oder selbstgeschaffene Extremsituationen (Gastons Entführungsprojekt) gebunden.⁶⁰

Die ohnehin verzögerte Paarbildung produziert unter diesen Vorzeichen epigenetisch ihre eigene Auflösung; indem sowohl die Dreierbeziehung in *Melück* als auch die (gedanklich für Diana) geöffnete Dreierkonstellation in *Entführung* eine textstrategische Sollbruchstelle aufzeigen: Ähnlich wie der Verrat Saintrees an Mathilde erweist sich die Anhänglichkeit Gastons an Diana als irreversibel, so daß der friedvolle Ausklang nur vorübergehend denkbar ist; der Paarbindung ist somit ostentativ eine Zielvorgabe eingeschrieben, der aufgrund der ambivalenten Charakterisierung der Figuren – wie in *Melück* – brüchig bleibt. Das Ende der Erzählung öffnet die harmonische friedvolle Ehe wiederum für die *ménage à trois*; da sogar noch der Brautzug Leontines zu Gastons Schloß vor allem als Demütigung Dianas inszeniert wird (was nicht gelingt), überrascht es nicht, daß ihre »zaubrische Schönheit« auch weiterhin latent wirksam bleibt: »Hier lebte er in glücklicher Abgeschiedenheit mit seiner schönen Frau. Nur manchmal überflog ihn die leise Wehmut, wenn bei klarem Wetter die Luft den Klang der Abendglocken von dem Kloster herüberbrachte, das man aus dem stillem Schloßgarten fern überm Walde sah. Dort hatte Diana in der Nacht nach ihrer Entführung sich hineingeflüchtet und gleich darauf, der Welt entsagend, den Schleier genommen.« (E 507)

So endet Dianas Weg im Kloster,⁶¹ bezeichnenderweise dort, wo einst Melücks Schicksal seinen Anfang genommen hatte. Diese wiederum intertextuelle Doppeldeutigkeit des Endes verdeutlicht die – im Gegensatz zum *Marmorbild* – für die Zukunft offene Handlung. Innerhalb des glücklichen Endes wird als negative Spiegelung Arnims Erzählung *Melück* aufgerufen, die mit einem Fatal endet, wenn die Französische Revolution die inzwischen harmonisierte *ménage à trois* aufbricht und – als Relikt einer in diesem Sinne folgenreichen Verirrung – irreversibel zerstört.

Da die Zeit des »mutwilligen« Ludwig XV. die entscheidende Kulisse für die willkürliche Entführung und ihre ebenso willkürlich durchgeführte Verhinderung darstellt, ist die Vorgeschichte der Französischen Revolution zudem bereits Thema des Textes, insofern die »Grillenhaftigkeit der Zeit« zunächst explizit beklagt und schließlich performativ zum Entführungsanlaß umfunktioniert wird. Der intertextuelle Bezug – vor allem auf *Melück* und auf *Das Schloß Dürande* – verstärkt diesen immanenten revolutionären Aspekt, so wie auch die entscheidende Ambivalenz beider Figuren von dieser intertextuellen Einbindung getragen wird. So wie Gastons Begierde durch den Rekurs auf das *Marmorbild* zusätzlich als Verführung durch Venus exponiert und expliziert wird, fällt – obwohl sie hinsichtlich Gastons Lust ein unwilliges Opfer darstellt – textimmanent Dianas außergewöhnlicher Mutwille und Leichtsinn ins Auge. Beides wird – ähnlich wie bei Renald – mit der Revolutionsmetapher des Gewitters enggeführt. Dementsprechend gehört ihr das Schloß St. Lüc, dessen Name auf den unrühmlichen Revolutionär St. Lüc in *Melück* zurückverweist.⁶² Dieser Bezug ist insofern doppelt relevant, als in *Melück* bereits ein scheiterndes Entführungsvorhaben inszeniert wird. Hier ist es wiederum St. Lüc, der Melück heimlich Drogen einzulößen versucht, diesen aber schließlich – dank Melücks Weitsicht – selbst zum Opfer fällt und zum Gespött der Gesellschaft wird. Das beständige Irisieren des Textes zwischen Jäger/in und Gejagtem bzw. Gejagter⁶³ erscheint mit dieser widersprüchlichen Zuordnung auf die Spitze getrieben.

In der *Entführung* finden sich überdies einige prominente, aus dem Roman *Ahnung und Gegenwart* geläufige Motive, auf dessen zweiten Protagonisten Leontin der Name »Leontine« zurückverweist. Mit einer distanzierenden Zitatpraxis wird werkimmanent noch einmal das Phänomen der Doppeldeutigkeit vorgeführt: die konstitutiven Elemente aus *Ahnung und Gegenwart* bleiben erkennbar, erhalten aber eine andere Bedeutung. Aspekte der in Deutschland spielenden Geschichte werden nach Frankreich exportiert und erhalten dort im Vorfeld der Revolution eine andere Wendung: Die Schönheit der sinnlichen Romana erinnert an die keusche Diana, deren Verfolger Gaston keinerlei Gemeinsamkeiten mit dem in sich ruhenden und – wie immer wieder herausgestellt wird – »ernsthafte« Friedrich hat. Sowohl die scheiternde religiöse Suche Romanas, die in Wahnsinn und Selbstmord endet, als auch Friedrichs conse-

quenter Gang ins Kloster (mit dem keine Begierden unterdrückt, sondern überwunden werden) spiegeln sich schließlich in Dianas Ende: Ihr finaler Rückzug ins Kloster bleibt infolgedessen zweideutig.

Leichtsinn und Begierde werden in der vorübergehenden Paarkonstellation Gaston und Diana enggeführt und – über den intertextuellen Bezug auf *Melück* – wiederum auf die Revolution bezogen. Insbesondere dem glücklichen Ende von *Entführung* scheint in diesem Sinne eine Analyse und Verortung der Revolution eingeschrieben, die auf das Tier im Menschen Bezug nimmt und die Begierde als niedere Erscheinungsform der Liebe mit anderen Entgleisungen der Revolution parallelisiert.

4. *Liebe und Revolution.* – Eichendorff behandelt die Wiedergänger bestimmter tradierter Phänomene mit einer expliziten Hellsichtigkeit, wenn er vor dem Hintergrund eines generellen Bedeutungsverlustes des Adels die für ihn wesentlichen Veränderungen der Zeit resümiert: Besonders kritisch hebt er dabei die schwer finanzierbare Genußsucht des Adels hervor, die dazu führt, daß »von Generation zu Generation fortgeerbte[r] Grundbesitz l. . .] durch verzweifelte Güterspekulation zur gemeinen Ware« gemacht wird.⁶⁴ Auf diese Weise »legten sie unwillkürlich mit ihrem eigenen Erbe den Goldgrund zu der von ihnen höchstverachteten Geldaristokratie, die sie verschlang, und ihre Trianons in Fabriken verwandelte.« (T 404) Dieser Verschwendungssucht ist – wie in Arnims Texten – nicht zufällig eine »frivole | Libertinage« (T 402) zugeordnet, in der die Verkehrung der Verhältnisse einen besonders sinnfälligen Ausdruck findet. Auch das Bürgertum, dessen »Herabstimmung« zur »Kleinkrämerei« (T 412) massiv angegriffen wird, steht im Fadenkreuz der Kritik. Eichendorff stellt klar, daß »die Industrie an sich l. . .] eine ganz gleichgültige Sache list, sie erhält nur durch die Art ihrer Verwendung und Beziehung auf höhere Lebenszwecke Wert und Bedeutung« (T 413) und schließt sich damit sehr deutlich an die in *Isabella von Ägypten* performativ vermittelten Einsichten an, in der die Verwendung des Geldes im Dienste der Liebe und der Volksbefreiung (bei Isabella) deutlich von seiner Etablierung als Selbstzweck (bei Karl, dem Alraun, dem Bärenhäuter) differenziert wird.

Eng verbunden mit dieser grundsätzlichen Kritik am Bedeutungsgewinn des Geldes ist die Differenz von Schein und Sein sowie die fatalen Effekte einer verfehlten, inhaltsleeren Imitation: Das Bestreben des Bürgertums, »mit dem Adel zu rivalisieren« wird deshalb als fragwürdig ausgewiesen: »Sie wollten nicht bloß frei und reich, sondern auch *vornehm* sein. Das ist aber jederzeit ein höchst mißliches Unternehmen, denn um *vornehm* zu erscheinen, muß man l. . .] wirklich *vornehm*, d.h. durch die allgemeine Meinung irgendwie bereits *gedelt* sein. Das forcierte *Vornehm* macht grade den entgegengesetzten Effekt.« (T 413)

In der Anmaßung des Unzukömmlichen zeigt sich zugleich die problemati-

sche Marschrichtung des Bürgertums, das in der Imitation der äußerlichen Lebensform zugleich das Wesen des Vornehmen zu usurpieren versucht: da es allerdings grundsätzlich anderen Werten, Zielen und Zwecken verbunden bleibt, fehlt ihm die entscheidende Eigenschaft, die allen anderen Aspekten seiner Konkurrenz (Freiheit und Reichtum) erst Sinn verleiht. Unter der Hülle des Alten tritt das depravierte Neue hervor, das an alte Erscheinungsformen anknüpft, allerdings ohne sie substantiell ausfüllen zu können. Die Verwechslung von Personen oder die Zuschreibung falscher Absichten oder die Offenlegung bedenklicher Intentionen, die in den Erzählungen vorgeführt werden, korrespondieren mit Eichendorffs Analyse seiner Zeit, aus der – bemäntelt vom (scheinbar) Tradierten – das Hypertrophe, Illegitim-Lächerliche in besonderer Menge und Vielfalt erwächst. »Verdoppelungsphänomene« sind demnach das Signum der Umbruchszeit schlechthin. Als »Karikatur« (T 400) wird die Tendenz in der Gartenbaupraxis des alten Adels diskreditiert, die französischen Vorbilder zu übernehmen *und* zu übertreffen, mit dem degradierenden Wort: Die »damaligen Bewohner jener Schlösser« (T 401) werden von ihm dementsprechend als »Akteurs der großen Weltbühne« beschrieben, »die nicht den Zeitgeist *machten*, sondern den Zeitgeist *spielten*« (T 401). Inhaltsleere Formen verdoppeln das Alte und überlagern es und gewinnen dabei jedoch wiederum ein gespenstisches, anstößiges Eigenleben: »Die alten Kavaliers nebst Haarbeutel und Stahldegen waren nun freilich von der Bühne verschwunden, die neuen hatten aber von ihnen die pedantische Kultur des Anstandes als heiligstes Familien-Erbstück übernommen. Allein der, an sich löbliche, Anstand ist doch nur der Schein dessen, was er eigentlich bedeuten soll, und so ging ihnen denn auch ihr Dasein lediglich in einer traditionellen Ästhetik des Lebens auf.« (T 401).

Besonders deutlich wird das für Eichendorff anhand der »neuen Aufklärung«, die als problematische Nachfolgerin einer alten echten Aufklärung Eingang in die Salons der »vermeintlich gebildeteren Adelsklassen« (T 407) findet, »gleichsam als moderne Gasbeleuchtung«. Diese neue Variante der Aufklärung hat dann aber schließlich »ganz unanständig | Konsequenzen« (T 408), die erschrocken zur Kenntnis genommen werden: »die Franzosen [schafften] plötzlich Gott ab l. . . | und [stellten] die *nackte* Vernunft leibhaftig auf den Altar« (T 408, Hervorhebung von C. N.).

Indem die reklamierte Leibhaftigkeit der »nackten Vernunft« auf die Bildseite der Allegorie, auf die leibliche Personifikation der Vernunft, zurückverweist, gewinnt die attestierte »Unanständigkeit« eine buchstäbliche und sinnfällige Qualität. Dieser Wechsel zwischen den Ebenen, zwischen bildlicher und übertragener Bedeutung wird hier zu einem Analyse-Instrument, das auf die diagnostizierte zeitübliche Verfahrensweise nach Opportunitätskriterien gehandhabten Bedeutungsverschiebungen reagiert und sie spielerisch reproduziert.

In den vier Erzählungen werden die »unanständigen« Wiedergänger der Liebe als sich verselbständigende erotische Lust aufgezeigt, die monströse Doppelgänger, fatale Mißverständnisse und nachhaltige Persönlichkeits-Dissoziierungen generiert. Vor diesem Hintergrund gewinnt der Revolutionsbezug in *Melück*, *Schloß Dürande* und *Die Entführung* eine neue Dimension, insofern er an eine persönliche (erotische) Entgleisung gekoppelt erscheint.

Mit der Mehrdeutigkeit und verdoppelten Erscheinungsform der Liebe als Lust, die die Betroffenen falsch lesen oder vielmehr falsch lesen *wollen*, greifen die Texte zugleich einen problematischen Aspekt auf und machen den Erfolg von der richtigen Deutung des Phänomens, aber auch von dem *Willen* zur richtigen Deutung abhängig. Komplementär zu dieser Lektüreunsicherheit steht also die Bereitschaft der Handelnden, die (vom Text als substantiell) vorgegebenen Bedingungen funktional umzudeuten. Neben ihrem bereits konstatierten analogisierenden Verfahren, das erotische Entgleisungen und Revolution metaphorisch oder metonymisch verschaltet, machen die Texte deshalb auch noch eine kausale Implikation geltend.

Insofern einzelne Protagonisten den Fehllektüren nicht hilflos ausgeliefert sind, sondern aufgrund spezifischer Bedürfnisse zu ihnen verleitet werden, wird ihnen eine Funktionalisierungstendenz zugesprochen, die in allen Texten – implizit oder explizit – als Prämisse der Revolution plausibel gemacht wird. Anhand der exemplarischen Entgleisung im privaten Bereich wird dabei die politische Entgleisung metaphorisch begründbar und in ihrer spezifischen Instrumentalisierung nachvollziehbar: Die Revolution erscheint als Konsequenz einer weitreichenden Umstellung der Gesellschaft auf Funktionalisierung: Karl, Saintree, aber auch Gaston und Renald handeln im Sinne persönlicher Vorteile und instrumentalisieren damit ihre Liebe bis hin zur Vernichtung der geliebten Person, ihrer Beziehung oder aber der eigenen Identität.

Daß Arnim und Eichendorff in ihren literarischen Texten so dezidiert auf die von der Liebe abgespaltene »Lust« rekurrieren, erweist sich als historisch naheliegend: Zum einen, weil das zeitgenössische romantische Liebesideal – wie bereits angedeutet – zu einem zentralen Modell avanciert. Das romantische Liebesmodell als Kommunikationsmedium ist dabei der zeitgenössischen Liebeserfahrung vorgängig, strukturiert Erwartungen und Erfahrungen. Da es sich bei der Liebe um eine wichtige Kompensationsstrategie handelt, mit der Probleme des gesellschaftlichen Umbruchs um 1800 partiell aufgefangen werden können, stellt die Liebe zugleich einen zentralen und sensiblen Bereich des neuen, individuellen Selbstverständnisses dar. – Mit der romantischen Liebe findet allerdings – zum anderen – ein Element Eingang in den gesellschaftlich anerkannten Liebesdiskurs, der bisher aus ihm ausgespart wurde: Dabei handelt es sich um eine Erotik, die von der romantischen Paarliebe nur partiell eingefriedet werden kann; in ihrem Kontext werden erotische Phänomene lesbar, greifbar

und formulierbar, die von Arnim und Eichendorff als Bedrohung empfunden werden. Im Gegensatz zur als »ahistorisch« dargestellten romantischen Liebe avanciert die Erotik zum Signum einer entgleisenden Zeit und muß (in der angespannten Situation der zeitgenössischen Gegenwart) als neuartiges Krisenphänomen verortet werden.

Diese Reflexe eines kontemporären Diskurses fungieren als Versatzstücke, mit denen ein problematischer Übergang angezeigt wird: Foucault verweist auf »die diskursive Explosion« des 18. und 19. Jahrhunderts, in der es »zu einer zentrifugalen Bewegung gegenüber der heterosexuellen Einche«⁶⁵ kam: »Gegenüber den anderen verurteilten Formen wie Ehebruch und Entführung (deren Verurteilung im übrigen nachläßt) treten neue autonome Formen auf [. . .]. Das vom sechsten Gebot abgedeckte Feld beginnt sich zu zersetzen. Ebenso beginnt sich der unklare zivilrechtliche Begriff der »Ausschweifung« aufzulösen, der über ein Jahrhundert lang einer der häufigsten Gründe administrativer Erschließungsakte gewesen war.«⁶⁶ Die Geburt des »Perversen« als einem »vom dunklen Wahnsinn des Sexes getroffene[n]«⁶⁷ beschäftigt als eine Figur der Überschreitung auch Arnim und Eichendorff: Hinter den konventionellen rechtsrelevanten Tabubrüchen Treuebruch und Entführung scheinen dementsprechend neue »periphere Sexualitäten«⁶⁸ auf. Die kompensatorische Qualität der romantischen Liebe öffnet den Diskurs zugleich für diese periphere Umbruchssexualität, indem sie sie einzufrieden versucht: Die abgespaltene Erotik ist eine Fehlentwicklung, die in den Texten aufgrund der oben beschriebenen, für die Revolution als ursächlich gehandelten Funktionalisierungstendenzen die Überhand gewinnt und auf der privaten Ebene die große politische Konfiguration präformiert.

Die vier Erzählungen verbinden dabei analytische, prognostische und utopische Aspekte: Zum einen erscheint das romantische Liebeskonzept – als utopisch-kompensatorische Form – als zeitloses, anthropologisches Faktum, das im Zuge der gesellschaftlichen Wandlungsprozesse das Individuum binden kann: Auffällig ist, daß das moderne und noch relativ neue Liebeskonzept bereits mit einer großen Selbstverständlichkeit als (oftmals implizite) textliche Gegenposition zu den verschiedenen Entgleisungen gesetzt wird. Vor diesem Hintergrund kann sie im besonderen Maße als richtig/falsch-Folie für die tatsächlichen historischen Varianten fungieren. Da diese romantische Liebe jedoch in einem neuen Maße Leidenschaft in ihr Konzept zu integrieren versucht, findet die Liebe zum anderen auch als historisches Phänomen Eingang: Ihre erotische Komponente läßt – entkoppelt vom ganzheitlichen Liebeskonzept – im besonderen Maße zu Überschreitungen ein. Wird ein Element abgespalten, generiert es letztlich nachhaltig die Auflösung der Verbindung.

Insofern die wahre »Liebe« nicht instrumentalisierbar ist, wird sie zur entscheidenden Strategie, die historische Krise der Funktionalisierung auf persönlicher Ebene zu kompensieren; ihre Ingebrauchnahme für fragwürdige Ziele

entwertet sie entsprechend als solche und führt zu den expliziten oder implizierten Katastrophen in den Texten: Sie erscheint als entscheidende individuelle Kompensationsstrategie und – in ihren degenerierten Facetten – parallel als gravierendes Beispiel für die Funktionalisierung und Partikularisierung der Lebenswelten. Damit kann sie – nach der Logik der hier untersuchten Texte – in ihrer Schwundform, der Lust, zum Katalysator eines entgleisenden und unkontrollierten Umbruchs werden: »Das ist das Fürchterlichste, was wir lieben. / Ach, warum lieben wir, was furchtbar ist!«

Anmerkungen

- 1 Gerhard Schulz: *Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration*. Zweiter Teil: *Das Zeitalter der Napoleonischen Kriege und der Restauration 1806-1830*, München 1989, S. 488.
- 2 Von ihm werden gleich mehrere Texte zitiert. Mit Blick auf das *Schloß Dürande* nennt Christof Wingertszahn eine Vielzahl intertextueller Versatzstücke, unter anderem den *Tollen Invaliden* und die *Frau von Saverne*. Als entscheidende Vorgaben für die *Entführung* kann er Arnims *Melück Maria Blainville* als strukturellen Prätext plausibel machen, so daß er – über die textimmanenten Signale hinaus – in der *Entführung* einen deutlichen intertextuell begründeten Rekurs auf die Geschehnisse der Französischen Revolution offenlegt. C.W.: »*Erfrischende Anregung und Erweckung*«. *Eichendorffs Arnim-Rezeption in den Erzählungen »Das Schloß Dürandes« und »Die Entführung«*, in: *Aurora*, 54 (1994), S. 52–71.
- 3 Karl wird von der im Golem Bella verdoppelten Isabella von Ägypten irreführt und ist damit für seine Jugendliebe Isabella verloren; die Titelheldin Melück treibt einen Keil zwischen Sainree und Mathilde, deren Ehe im revolutionären Chaos schließlich ein tragisches Ende findet. Auch im *Schloß Dürande* kulminiert Renalds Interventionsversuch, der sich gegen die sich anbahnende Beziehung zwischen seiner Schwester Gabriele und dem jungen Grafen Dürande richtet, mit einer tragischen Katastrophe; schließlich steht in der *Entführung* Gaston zwischen zwei Frauen, wenn er – nach und trotz der ersten Begegnung mit Leontine – seine (Jagd-)Leidenschaft zunächst ausschließlich auf die unerreichbare Diana konzentriert; das scheinbar versöhnliche Ende verweist dabei überdeutlich auf die bevorstehende Französische Revolution und erscheint somit als gebrochen. Die Dreierkonstellation ist im Werk beider Autoren geradezu topisch, denkt man an Eichendorffs *Ahnung und Gegenwart*, das *Marmorbild* oder an Arnims *Raffael und seine Nachbarinnen*.
- 4 Wie Arnims *Melück* spielen die beiden Eichendorffschen Erzählungen nicht zufällig in Frankreich.
- 5 *Melück* verbindet auf den ersten Blick wenig mit dem vielschichtigen Plot der ersten Erzählung aus der Novellensammlung von 1812: Die morgenländische Prophetin geht – nach einer fragwürdigen Liebesepisode mit einem verlobten Mann – in den Wirren der Französischen Revolution unter, während es Isabella – nach einer Liebschaft mit dem zukünftigen Kaiser Karl V. – gelingt, ihr Volk in die Freiheit zu führen und es mit ihrem Sohn Lrak in eine blühende Zukunft zu entlassen. So unterschiedlich die Rahmenbedingungen sind, in den die Protagonistinnen Isabella und Melück agieren, so verschieden erscheinen auch ihre Charaktere. Der Apotheo-

- se der als schuldlos prädierten Isabella folgt das Schicksal der Zauberin Melück, die – verliebt – eine Verführung inszeniert und dabei eine Katastrophe wissentlich in Kauf zu nehmen scheint, bevor sie am Ende der Erzählung geläutert einen Opfertod stirbt.
- 6 Der Golem in *Isabella von Ägypten* beansprucht erfolgreich ihre gesellschaftliche Rolle und verdrängt sie damit aus ihrem alten Leben, die magische Kleiderpuppe in *Melück Maria Blainville* zehrt Saintrees Lebenskraft und -willen zunehmend auf.
 - 7 So wie Isabella unschuldig zum Opfer ihrer Wiedergängerin wird, erliegt Saintree in *Melück* seinen »niedrigen« Trieben, die der Orientalin erst das Recht und die Möglichkeit geben, das Herz und die Lebenskraft des ehemaligen Geliebten zu entfernen.
 - 8 Achim von Arnims: *Sämtliche Erzählungen 1802-1817*, hg. von Renate Moering, in: Achim von Arnim: *Werke in sechs Bänden*, hg. von R. Burwick, J. Knaack, P.M. Lützel, R. Moering, U. Ricklefs und H. F. Weiss, Bd. 3, Frankfurt/Main 1990, S. 755 (Hervorhebung von C. N.) Im folgenden wird aus den Erzählungen zitiert unter den Siglen MB (=Melück Maria Blainville) und LÄ (= Isabella von Ägypten) mit der entsprechenden Seitenangabe.
 - 9 »Liebe« als ein symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium erfüllt dabei die Aufgabe, Individualität zu kommunizieren, und bezeichnet einen Code, »nach dessen Regeln man Gefühle ausdrücken, bilden, simulieren, anderen unterstellen, leugnen und sich mit all dem auf die Konsequenzen einstellen kann, die es hat, wenn entsprechende Kommunikation realisiert wird.« Niklas Luhmann: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt/Main 1988, S. 23.
 - 10 Individualität und Identität können folglich (nachdem die traditionellen Selbstverortungsvorgaben nicht länger greifen) auf neue Weise erfahren und kommuniziert werden.
 - 11 Seit dem 18. Jahrhundert tendiert die Gesellschaft in diesem Sinne dazu, die »beiden traditionell gegensätzlichen Formen der Liebe Ilust und Ehe einander anzunähern«. Philippe Ariès: *Liebe in der Ehe*, in: *Die Masken des Begehrens und die Metamorphosen der Sinnlichkeit. Zur Geschichte der Sexualität im Abendland*, hg. von Philippe Ariès und André Béjin, Frankfurt/Main 1982, S. 173. Vgl. dazu auch die Skizzierung dieser Entwicklung S. 165 ff.
 - 12 In dieser Argumentation wird ein Vorwand offensichtlich, mit dem Saintree explizit die vom Text diskreditierte, explizite Seite der Lust – für ihn funktional – als separates Phänomen einführen kann: Damit bewegt sich sein gesamter Differenzierungsversuch, mit dem er sein Abenteuer mit Melück zu rechtfertigen versucht, schon auf der fragwürdigen Seite der »niederen« Liebe.
 - 13 Verarbeitungsstrategie und analysierende Beobachtung (das heißt Krisendiagnostik und Krisentherapie) sind hier amalgamiert und greifen so eng ineinander, daß sich aus der bei Arnim und Eichendorff implizierten oder vorgeführten ganzheitlichen Liebeskonzeption wiederum eine funktionale und/oder in mancher Hinsicht »perverse« (im Sinne einer verkehrten) Erotik Bahn bricht.
 - 14 Explizit wiederum bei Arnims *Isabella*: Damit ist eine doppelte Ebene benannt, die bei Arnim auch mit Blick auf Karl wirksam wird, insofern er seine sinnlichen Bedürfnisse mit dem Golem kompensiert: »Der Erzherzog fühlte, trotz der unbefriedigenden Nacht, trotz der Vermutung, eine Zaubergestalt treibe ihren Spott mit seiner Liebe, eine unwiderstehliche Begierde zu diesem Golem. Es war ein Drang anderer Art, als er geahndet, aber er konnte ihn doch nicht abstreiten, nicht zurückweisen; auch konnte er nicht leugnen, daß diese Empfindung etwas Bestimmtes, etwas Mög-

- liches forderte, während jene sich vielleicht ins Unendliche traumartig ausblühte; ja in diesem Zwiespalte seines Gemütes schien ihm das Wesenlose, das Ungewisse in jenen hohen Freuden leer und verächtlich gegen diesen erkannten Sieg seiner Sinne.« (LÄ 711) Der Herzog ist jedoch selbst außerstande zu begreifen, »was ihm mitten im Genusse gefehlt hatte« (LÄ 706).
- 15 Obwohl auch Isabella sich von Braka zur Schaffung eines Alrauns überreden läßt (der letztlich eine – zwar vitale und possierliche, aber doch unübersehbare – Entsprechung des Golems darstellt), überlagern für sie Geld und Macht als Selbstzweck niemals ihre ursprünglich anvisierten Ziele. Verliebt strebt Isabella nach einer materiellen Grundlage, die es ihr nach Angaben Brakas erlauben würden, sich frei in der Stadt zu bewegen und dabei den Prinzen wiederzusehen; Voraussetzung dafür – so wiederum Braka – sei nun die Schaffung eines Alrauns, da »dieser dienstbar Geld und was ein weltliches Herz sonst begehre mit stehlender untrüglicher Listigkeit zuführten.« (LÄ 635) Obwohl sowohl die Ratgeberin als auch das Geschöpf sich zunehmend diskreditieren, bleibt Isabella mit ihren unschuldigen Intentionen von der Kritik des Textes unberührt: In ähnlicher Weise benutzt sie ihre neuen Möglichkeiten, um ihrem Volk nach langen Jahren einen Weg in die Freiheit zu weisen.
- 16 Wenn Isabella als schuldloses Mädchen eingeführt wird, »das mit ganzer Seele liebt, ohne Begierde zur Lust ihres Geschlechtes, der die Nähe des Geliebten ganz genügt« (LÄ 636), stellt sie dabei einen Gegensatz zum sinnenfreudigen Karl dar (dessen anfängliche Verliebtheit sich rasch in einer Reihe berechnender Intrigen und Verwechslungen auflöst). Diese Formulierung scheint den obigen Erläuterungen nur auf den ersten Blick zu widersprechen: Die auffällige Exposition der »Unschuld« geht im Text problemlos zusammen mit einer Liebesnacht zwischen Karl und Isabella; diese besonders konzipierte »Unschuld« gründet sich mehr auf eine Liebe, die nicht berechnend und nicht auf bloße Lustbefriedigung ausgerichtet ist.
- 17 Vgl. die Funktion der romantischen Liebe, die »zur selbstbewußten Selbstbildung« und zur »Bildung« individueller Selbstreflexion« dienen soll (Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 172 bzw. 174).
- 18 Niklas Luhmann: *Knappheit, Geld und die bürgerliche Gesellschaft*, in: *Jahrbuch für Sozialwissenschaft*, 23(1972)2, S. 191.
- 19 Über diese analytische Ebene hinaus findet sich aber auch – darin der *Entführung* vergleichbar – eine implikative Ebene, die im fiktiven Szenario der Machtübernahme Karls eher intertextuell als historisch wirksame Hinweise eine Revolution aufruft: In der entscheidenden Nacht, in der die verstoßene Isabella bei Karl verzweifelt Hilfe sucht, verbindet sich Karl mit dem Golem und unterminiert auf diese Weise jede zukünftige Verbindung mit Bella, während er sich – so die offizielle Verlautbarung gegenüber seinem Präzeptor – angeblich beim Grafen Egmont befindet. Der durch Goethe berühmt gewordene historische Egmont wurde erst 1522 geboren, wobei sich der Haupthandlungsstrang der Erzählung allerdings um 1519 abspielt (historisch nachvollziehbar durch den Tod Maximilians I.). Dieser Anachronismus dürfte Arnim – gerade auch mit Blick auf Goethes prominenten *Egmont* – nicht unbewußt unterlaufen sein; in das (auktorial als zutreffend ausgewiesene) Machtvorgefühl ist somit bereits ein retrospektiver Aspekt des Verfalls eingeschrieben, der auf die Aufstände (1566) und den schließlich vollzogenen Abfall der Niederlande verweist: Für beides avanciert Egmont zur literarisch abgesicherten Symbolfigur, mit deren Hilfe palimpsestartig Goethes 1788 fertiggestelltes Trauerspiel in der *Isabella* aufscheint, insofern Aspekte der im *Egmont* beschriebenen Aufstände für den Zeitgenossen um 1812 in ihrer Phänomenologie als Entgleisungen der Fran-

- zösischen Revolution lesbar werden können. Auf diese Weise schreibt Arnim – über die intertextuelle Vernetzung mit Goethe – an dieser Stelle einen als Hinweis auf die Französische Revolution dechiffrierbaren Aspekt in seine Erzählung ein. Als interpretatorische Konsequenz ergibt sich daraus die starke metonymische Gewichtung der erzählten Ereignisse als Krisenanalyse und als Vorgeschichte zu den eigenen zeitgenössischen Problemen, in der die doppelte Phänomenologie der Liebe, die Gier nach Macht und Geld als Selbstzweck angekreidet und als schwerwiegendes Erbeil für das Revolutionszeitalter kenntlich gemacht werden.
- 20 In dieser poetisch auffälligen Plazierung des Geldes also findet sich hier die entscheidende Vernetzung mit der Französischen Revolution, die sich angesichts des historischen Hintergrundes der *Isabella* – anders als bei den anderen drei Erzählungen – nicht aufgrund einer unmittelbaren zeitlichen Nähe zu den Ereignissen um 1789 ergibt.
- 21 Für das Geld wird Isabella vernachlässigt, am Geld hängen all die anderen Mischwesen – vom Alraun, über den (antisemitisch als geldgierig ausgestellten) Golem bis hin zum Bärenhäuter –, die Karl letztlich allesamt aus Berechnung seiner Jugendliebe Isabella vorzieht.
- 22 Wenn die Isabella »schuldlos« gefunden wird, erscheint die Figur Melück als komplexer und ambivalenter, so daß sie weder die Art der Zuneigung erkennen kann, die Saintree gewillt ist, ihr entgegenzubringen, noch kann sie als bloßes »Opfer« einer Verführungssituation ernst genommen werden.
- 23 Eine andere Deutung findet sich bei Roland Hoermann: *Achim von Arnims Erzählung »Melück Maria Blainville; die Hausprophetin aus Arabien«. Eine romantische Heldin als Schauspielerin, Geliebte und Heilige*, in: *Aurora*, 44 (1984), S. 178–195. Er geht davon aus, daß in *Melück* gezeigt werden soll, »wie raffiniert der abendländische Adel seine theatralische Selbstdarstellung als Ersatz für wirkliche Religiosität benutzte.« (S. 192).
- 24 Luhmann (*Liebe als Passion*, S. 168) verweist in diesem Sinne auf das für das frühe 19. Jahrhundert signifikante Zurücktreten des Dialogs zwischen den Liebenden zugunsten der »Verzauberung der Objekte, an denen in bezug auf den anderen die Liebenden ihre Liebe erfahren.«
- 25 Da er die spezifische auratische Kraft des Rockes ignoriert, hält Saintree den Rock für ersetzbar und tauscht ihn stillschweigend (und keine Konsequenzen befürchtend) aus, nachdem ihn die magisch belebte Puppe nicht freigeben will.
- 26 Dieses magische Potential wird bereits in dem gewaltsamen Auftakt der Erzählung, der Seeräuberepisode, deutlich: Melücks türkisches Schiff entgeht wie »durch ein Wunder« den malthesischen Rittern, von denen einer darauf schwört, »es müsse ein türkischer Windbeschwörer im Schiffe gewesen sein« (MB 745).
- 27 Um diese Verzahnung vorführen zu können und zugleich eine mögliche Versöhnung der Protagonisten zu ermöglichen wird sowohl in *Melück* als auch in *Dolores* zur (später notwendigen) Rehabilitierung ein quasi magischer Zusammenhang insinuiert. Entsteht die Liaison zwischen Graf und Melück infolge der verzauberten Kleiderpuppe, so behilft sich auch der Markese – konform mit den modischen »Geistern« der Zeit – der Geheimnisse der Rosenkreuzer, indem er der Gräfin magnetisierte Blumensträuße zukommen läßt und schließlich die finale körperliche Vereinigung über eine Lektüre der »Chymischen Hochzeit« vorbereitet. Diese zusätzliche Motivation begründet den tragischen Aspekt des Geschehens, da zwar eine grundsätzliche Leichtfertigkeit bei beiden Protagonisten zu konzedieren ist, die aber nicht per se die Entgleisung programmiert. In beiden Fällen wird dabei jedoch die Liebe pha-

senweise als unteilbarer Begriff aufgehoben und umdefiniert: einmal im Zeichen des Irrtums (wenn Dolores glaubt, im Markese ihre große Liebe gefunden zu haben) und einmal als Verdoppelung und Trennung in zwei Arten von Liebe, die Saintree fälschlicherweise als komplementär versteht.

- 28 Diese Pejorisation der Beziehung ist insofern von Belang, als die vorübergehende Lösung des Problems, bei dem Saintree und Melück aufeinander bezogen, aber nicht in körperlicher Liebe verbunden bleiben, an eine quasi androgyne Verschmelzung erinnert, in der Saintree und Melück zu einem geläuterten und nicht-trennbaren Doppelwesen werden (diese personale Verschmelzung zeitigt quasi als Produkt einer »Wahlverwandtschaft« zudem die morgenländischen Kinder Mathildes und Saintrees, die Melück ähnlich sehen): Damit wird eine Ganzheitsutopie aufgerufen, die Arnim in seinem Anton-Fragment als gelungenen Abschluß einer Entwicklungsgeschichte thematisiert; vgl. dazu Claudia Nitschke: *Utopie und Krieg bei Achim von Arnim*, Tübingen 2004, S. 282–285.
- 29 Diese Ambivalenzen werden frühzeitig in *Melück* hervorgehoben und gehen Hand in Hand mit der exzeptionellen Einzigartigkeit und Würde der Protagonistin: Ihr Austritt aus dem Kloster mit dem Ziel, sich unter den Fittichen einer »alten geachteten Schauspielerin« (*MB* 748) mit dem entlarvenden Namen Banal dem Schauspiel zuzuwenden, der Hinweis auf ihre Erfahrung, dokumentieren ihren zurückhaltend-exhibitionistischen Charakter. Bei aller Vorzüglichkeit, die Melück auf der Erzählebene zugeschrieben wird, nimmt diese Doppelung einen entscheidenden Einfluß auf den Fortgang des Textes, da sowohl der Beginn als auch das Ende ihrer Liebesbeziehung im Zeichen der Inszenierung stehen: Zu der magischen Entgrenzung kommt in diesem Sinne noch ein weiteres artifizielles Moment, das die Liebesbindung zwischen Graf und Melück dezidiert abwertet.
- 30 Der Verrat Saintrees im Theater, bei dem er von seiner eifersüchtigen Frau gezwungen wird, die Geliebte auszupfeifen, wird insofern fast mit dem Tod geahndet, bis Frenel die Zauberin entlarvt und – nachdem er sie wiederum mit dem Tode bedroht – zur Herausgabe des magischen Utensils, des blauen Rocks, zwingt. Die dem Grafen entzogene Lebensfreude schließlich ist nur revitalisierbar, wenn die Geliebte, nunmehr in platonischer Weise, wieder in das Leben des Grafen aufgenommen wird. Daß sich aus dieser dialektischen Situation schließlich wiederum eine verbindliche Liebe ergeben kann, verdankt sich der Tatsache, daß Melück von allen eheähnlichen Ansprüchen Abstand nimmt und in einer familialen Liebe Eingang in die Paarkonstellatoin erhält, von der sie durch ihre erotische Liebe zum Grafen getrennt war.
- 31 »Sie ward mit ihren schönen morgenländischen Kindern, nach hergestellter Ruhe, wieder in den Besitz ihrer Güter gesetzt; sie aber besaß nichts mehr.« (*MB* 775).
- 32 Die furchtbare Größe Melücks dokumentiert ihre Fähigkeit, »Prophet einer ganzen abendländischen Welt für Jahrhunderte zu werden«, der es aber »genügte, Prophet eines Hauses zu werden, dem sie durch Leidenschaft angeeignet« (*MB* 776). Diese prophetische Qualität bezieht sich fraglos auf die vom Text als richtig ausgewiesene Einschätzung der Französischen Revolution und die Verkennungen des Zeitalters. Indem sie als Jahrhundertprophetin durch »Leidenschaft« von der abendländischen Welt abgezogen wird, bezieht sie die Erzählung metonymisch und metaphorisch in die europäische Geschichte ein.
- 33 Achim von Arnim: *Hollin's Liebeleben. Gräfin Dolores*, hg. von Paul Michael Lützeler, in: Arnim: *Werke in sechs Bänden*, Bd. 1, S. 623. Dieses Zitat entstammt dem Gedankenspiel *Der Ring*.

- 34 Vgl. dazu auch Arnims Schattenspiel *Das Loch*, in dem der Untreue der Kaiserin ebenfalls eine Revolution folgt.
- 35 Vgl. Bodo Plachta: *Die Darstellung der Französischen Revolution in Achim von Arnims Novelle »Melück Maria Blainville«*, in: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht*, 23 (1990), S. 299–310.
- 36 Die Revolution wird auf diese Weise in der *Gräfin Dolores* als Verführung (Markese) bzw. als moralische Entgleisung (Dolores) auf privater Ebene gespiegelt. Der Markese gewinnt Dolores' Vertrauen unter anderem über ihre Politisierung. Die politischen Schriften, die ihr der Markese zur Verfügung stellt, werden zum Anlaß unziemlicher Vertraulichkeit, da der Markese – um die entsprechenden brisanten Artikel ungefährdet zustellen zu können – mit einem Schlüssel ausgestattet wird, der einen direkten Weg ins Schlafzimmer der Gräfin ermöglicht. Der Markese bereitet die Verführung der Gräfin sorgfältig vor, indem er ihr zu einer Emanzipation rät, die ihren – unterstellten – politischen Begabungen angemessen wäre; dabei greift mit Blick auf die Rolle der Frau konsequent Arnims Revolutions-Analyse, die das grundsätzliche Unrecht und die Mißstände der Zeit erkennt, aber gegen die überkompensatorische Beanspruchung spezifischer Rechte Mißtrauen an den Tag legt: Auch Dolores schießt mit ihrer Avancierung zur vermeintlich rechten Hand des Spanischen Gesandten über das Ziel hinaus, obwohl ihre Zurückweisung aus allen politischen Verhältnissen durch den Grafen als Unrecht ausgewiesen wird.
- 37 In *Isabella* werden in der Instrumentalisierung und Funktionalisierung die Voraussetzung, Wurzeln für fundamentale Probleme der zeitgenössischen Gegenwart ausgemacht; Grundlage für diese metonymische Diagnose ist die metaphorische Projektion der relevanten kontemporären Themen in die Vergangenheit.
- 38 »Einzelne Ermordung halbverdächtiger adlicher Familien, waren schon geschehen, aber Saintree hatte wegen vieler Räuber, welche die Landstraßen unsicher machten, nichts davon vernommen; auch mied sein stolzer Gram über die schlechte Richtung der Revolution, der sich zur Hülfe aufgab, alle Mitteilungen, und erwartete das Ende aller Dinge in ungestörtem häuslichem Glücke. Es war ein heitrer Abend am Johannistage. Der Graf wollte eben zu Bette gehen, als er einige helle Stellen am Horizonte bemerkte, die er für Johannisfeuer hielt. Er rief seine Frau, den hellen gestirnten Himmel mit dieser neuen Lichtverzierung zu betrachten. I. . . Alles verändert sich, sagte der Graf, nur die Feste der Kinder lassen sich nicht abschaffen, die Kinder haben Charakter, sie lassen sich nichts nehmen; zuweilen möchte ich jetzt wünschen, daß man die Kinder statt der Eltern in den Versammlungen stimmen ließe.« (MB 771).
- 39 Artikel: *Johannisfeuer*, in: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, hg. von Hanns Bächtold-Stäubli, Bd. IV, Berlin–Leipzig 1931/32, S. 737.
- 40 Ebd. S. 738.
- 41 Ebd. S. 737.
- 42 Die Fehllektüre im Zeichen von Feuer und Treue wird in einem anderen, späteren Text Arnims, dem *Tollen Invaliden*, – unter anderen Vorzeichen – wieder aufgegriffen und in der Handlung aber auch zum Symbol für die Befindlichkeit des Protagonisten Francoeurs ausgebaut. Beginnend mit dem entflammten Bein des Kommandanten, das mit der Schürze Rosalies gelöscht wird, entfaltet der Text in diesem Sinne zahlreiche sexuelle Allusionen und Konnotationen. Die geheime Liebschaft, die Francoeur seiner Frau Rosalie und seinem Kommandanten in einer zunächst unbeirrbarsten Fehllektüre unterstellt, löst bei Francoeur, einem »leidenschaftlichen Feuerkünstler« einen Wahnsinnschub aus, den die deutsche Rosalie einem Fluch

ihrer Mutter zuschreibt. In der geistigen Verwirrung übernimmt Francoeur das ihm anvertraute Fort mitsamt Pulverturm und aller inzwischen verfertigten Feuerwerke und verschanzt sich dort; seine ambivalente Ausgangssituation – der Kampf gegen Wahnsinn und Verkennung – drückt sich in einer bemerkenswerten Doppelung seiner pyromanischen Tätigkeit aus: Ebenso wie in der Fehldeutung des gräflichen Ehepaars der Revolutionsfeuer als Johannisfeuer ihre grundsätzliche Affinität zu einer jeweils opportunen Weltsicht deutlich wird, so funktioniert die Doppelung des Feuers als Bedrohung und Kunst als Indikator für die komplexe Ausgangslage Francoeurs, so daß der Adressat des bedrohlichen Spektakels konsequent die Begnadigung des kunstfertigen Besetzers inauguriert: Im Gegensatz zu Francoeur, dessen Fehllektüre die Komplikationen auslöst, kann der Kommandant die Ambivalenz der nahenden Katastrophe kompetent deuten; das Feuerwerk ist in diesem Sinne zweideutig, keineswegs aber beliebig deuthar: Es bildet den Tatbestand genau ab; der Text markiert bei der Feuerwerksymbolik also eine Differenz zwischen dem Faktischen und seiner falschen Wahrnehmung.

- 43 Verborg es zu Beginn die Pistole des jungen Dürande, die er – nach Renalds Versuch, ihn als den vermeintlichen Geliebten seiner Schwester zu töten – gegen Renald richten wollte, so verliert es die träumende Gabriele aus einem Fenster des Klosters, wo es schließlich wiederum von Dürande mitgenommen wird.
- 44 So zeigt er sich auch niedergeschmettert, als bei der entscheidenden, fehlgeschlagenen Begegnung mit dem König der Graf Dürande mit einem Fräulein konversiert, deren »dunkles Auge l. . . I wie Gabriels in fröhlichen Tagen« (SD 446) war: »Renald konnte deutlich vernehmen, wie die Dame, ihre Augen gegen Dürande aufschlagend, ihn neckend fragte, was er drin sehe, daß sie ihn so erschreckten. –« (SD 446); diese Reaktion deutet er als Schuldeinbekenntnis, während doch im folgenden deutlich wird, daß dabei eine spezifische Anhänglichkeit des Grafen zu Gabriele dokumentiert wird. – Joseph von Eichendorff: *Dichter und ihre Gesellen. Erzählungen II*, hg. von Brigitte Schillbach und Hartwig Schultz, in: Eichendorff: *Werke in sechs Bänden*, hg. Wolfgang Frühwald, Brigitte Schillbach und Hartwig Schultz, Frankfurt/Main 1993, Bd. 3, S. 423. Auf diese Ausgabe bezieht sich die Sigle SD, mit Seitenangabe für *Schloß Dürande* und E für *Die Entführung*.
- 45 Auf der individuellen Ebene führen Renald in diesem Sinne die falschen Motive zur brutalen Auflehnung gegen ein als veraltet und marode vorgeführtes System. Insbesondere der alte Graf Dürande, der als lebendiger Leichnam immer wieder Gegenstand ausführlicher Beschreibungen wird.
- 46 Zunächst wird diese Besessenheit mit einem legitimierenden Verweis auf den sterbenden Vater eingeführt, der dem Bruder sterbend das Mädchen »auf die Seele gebunden hat, er hätte sein Herzblut gegeben für sie.« (SD, 423).
- 47 Arnim: *Sämtliche Erzählungen 1802-1817*, S. 963.
- 48 Ebd., Hervorhebung C. N.
- 49 Ebd., S. 964, Hervorhebung C. N.
- 50 Ebd., S. 969.
- 51 Der wiederum ist an Arnims *Tollen Invaliden* angelehnt, (in dem allerdings dieser finale Akt angesichts der glücklichen Wendung des Endes unnötig wird).
- 52 Die exponierte Rolle des alten Dürande am Ende stellt sicher, daß die Adelskritik bei der Infragestellung der Französischen Revolution nicht verlorengeht. Die Auslöschung Renalds verdeutlicht die Unzulässigkeit seiner eigentlichen Bedürfnisse und Wünsche, bei denen die Kollisionen mit der Adelswillkür nur Folge, nicht Ursache seines eigentlichen Problems darstellen.

- 53 Otto Eberhardt: *Eichendorffs Erzählungen. Untersuchungen zum poetischen Verfahren Eichendorffs II*. Würzburg 2004, S. 17–32.
- 54 Dabei findet sich eine ähnliche motivische Verknüpfung wie die Doppelgängerthematik zwischen *Isabella* und *Melück* zwischen *Dürande* und *Entführung*, insofern sich die weiblichen Protagonistinnen in beiden Fällen eines Cross-Dressings bedienen, dabei allerdings genau entgegengesetzte Motivationen aufweisen, zum einen, um dem Geliebten uneigennützig nahe zu sein (Gabriele), zum anderen aber, um der Entführung zu entgehen und darüber hinaus den Verfolger zu demütigen (Diana). Dabei dürfte auch das Cross-Dressing selbst eine Anspielung auf ein typisches Motiv Arnims sein.
- 55 Joseph von Eichendorff: *Ahnung und Gegenwart. Erzählungen I*, in: Eichendorff: *Werke in sechs Bänden*, Bd. 2, S. 397.
- 56 Ebd.
- 57 Eine intertextuelle Vernetzung ist fraglos das bereits genannte Cross-Dressing (vgl. Anmerkung 54) – Diana verkleidet sich, um der *Entführung* zu entgehen, bezeichnenderweise als Jäger. Es handelt sich dabei allerdings nicht nur um eine Anspielung auf ihren Namen, sondern auch auf ihre wechselnde Position als Täter und Opfer: Mit dieser Verkleidung hofft Diana, Gaston die bestimmende Funktion im Spiel wieder aus der Hand zu nehmen. Des weiteren fällt die Figur Frenel auf, der aufgrund dieser intertextuellen Anspielung auf *Melück* in *Die Entführung* in seiner servilen Unauffälligkeit in ähnlicher Weise wie der Friede und die politische Ruhe der gesamten Erzählung mit einem bedrohlichen Potential aufgeladen wird. Diese implizit-insinuiierende Prognose korrespondiert dabei mit der expliziten in *Das Schloß Dürande*, wenn Renalds zukünftige Rolle in den revolutionären Ereignissen über das bisher zu Erahnende hinaus vorausgesagt wird.
- 58 Auch Leontine – von beiden Seiten, auch von Diana, als positiver Fluchtpunkt in die nunmehr triadische Beziehung eingebunden – reproduziert die Johannisfeuer-Täuschung, wenn sie das festliche Aufgebot an Raketen und Feuerwerk ihr zu Ehren zunächst nur für ein Wetterleuchten hält.
- 59 Das ist auch so, wenn man mit Otto Eberhardt einen »Spiritualsinn« des Textes berücksichtigt und dem Räuberhauptmann in seinem Kampf gegen die Philister Qualitäten eines romantischen Dichters zugesprochen werden (Eberhardt: *Eichendorffs Erzählungen*, bes. S. 109–115). De facto ist Gaston allerdings keine Räuber, genauso wie die Untaten einer Räuberbande auf der literalen Ebene fragwürdig bleiben. Wenn also – wie Eberhardt nachzuweisen versucht – in vielen Erzählungen Eichendorffs die Rezension der Poesie durch Poesie vorliegt, so würde diese Annäherung an einen Räuber zumindest auf der Handlungsebene nicht ohne weiteres in dieser Selbstreferentialität auflösbar sein – die Ambiguität muß fraglos interpretatorisch berücksichtigt werden. Eberhardt sieht die Doppelrolle Gastons zudem im Kampf gegen die Revolution begründet (in seiner Funktion als Jäger der Räuber) – dies würde Leontines Affinität zu ihm als vermeintlichen Räuber allerdings auch auf der Spiritualebene erklärungsbedürftiger machen: Vgl. dazu Eberhardt, der in dieser Anhänglichkeit lediglich die oben erwähnte Affinität zur romantischen Dichtung / Dichtern erkennt (S. 117 f.).
- 60 Diese Ambivalenz aller Protagonisten findet sich bereits in *Melück*: Auch Mathilde verhält sich fragwürdig, als sie Saintree dazu zwingt, die Freundin zu demütigen und trägt auf diese Weise zur Katalyse der textlichen Katastrophe bei.
- 61 Während Graf Friedrich in *Ahnung und Gegenwart* den Gang ins Kloster als würdige und integre Alternative zur Welt im kriegerischen Umbruch praktiziert, bleibt der

- Gang ins Kloster bei Diana ambivalent. Er entspricht weniger einer reflektierten Überzeugung als vielmehr einer »Flucht« mangels besserer Alternativen.
- 62 Die Teilung des Charakters in Saintree als gut und St. Lüc als böse, von der Wingertzahn ausgeht, findet sich somit in der *Entführung* kunstvoll auf Gaston und Diana verteilt.
- 63 Auffällig ist, daß Diana bei dieser zweiten Begegnung mit Gaston als Zigeunerin verkleidet ist: Genau wie Gaston als sympathischer Räuber erscheint, so erscheint Diana also als Isabella, ohne in ihrer für Freiheit gehaltenen Willkür oder in ihrer »wilden Jungfräulichkeit« (E 478) mit deren Integrität übereinzustimmen: Ihr Aufzug bleibt auf diese Weise eine Kostümierung, die ihre Schönheit – von Diana selbst als »langweiliges Unglück« (E 485) geschmäht oder geradezu als »schaurig« (E 485) empfunden – doppelt exponiert: Die beiden Protagonisten, die einander über den Akt der Entführung zugeordnet werden, bleiben in ihrer wechselnden Rolle als Jäger und Gejagte ambivalent.
- 64 Joseph von Eichendorff: *Tagebücher. Autobiographische Dichtungen. Historische und politische Schriften*, hg. von Hartwig Schultz, in: Eichendorff: *Werke in sechs Bänden*, Bd. 5, S. 404. Im folgenden als *T* mit entsprechender Seitenzahl zitiert.
- 65 Michel Foucault: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*, Frankfurt/Main 1983, S. 52.
- 66 Ebd., S. 53.
- 67 Ebd., S. 54.
- 68 Ebd., S. 57. Deren komplexe Generierung durch eine spezifische Mechanik der Macht kann hier ausgeklammert werden: »Die Mechanik der Macht, die dieses Disparate verfolgt, behauptet, es allein dadurch zu unterdrücken, daß sie ihm eine analytische, sichtbare stetige Realität verleiht; tatsächlich hämmert sie sie den Körpern ein, läßt sie in die Verhaltensweisen gleiten, macht sie zu einem Klassierungs- und Erkennungsprinzip und konstituiert sie als Daseinsberechtigung und natürliche Ordnung der Unordnung.« (Ebd., S. 59).

Gabrijela Mecky Zaragoza

Vitzliputzlis Verteufelung

Heines poetisches Spiel mit der Konquista

Vielleicht war es ein Tag im November 1519, der den tiefen Fall des Huitzilopochtli einleitete. Keiner weiß es genau. Aber an diesem Tag, vier Tage nach seiner Ankunft in Tenochtitlan, bittet Hernán Cortés den federgeschmückten Aztekenkönig Motecuhzoma, ihm den Ort seiner Götter zu zeigen. Dieser Besuch im Haupttempel, den Bernal Díaz del Castillo so anschaulich beschreibt,¹ erweist sich für die Spanier gleich im doppelten Sinne als atemberaubend. Durch ihren Gang auf die höchste Pyramide des Tempelbezirks erblicken sie das von oben, was in den Berichten und Briefen als eine der schönsten Städte der Welt beschrieben wird: »La gran Tenochtitlan« mit ihren bunten Märkten, prächtigen Bauten und filigranen Wasserwegen. Aber mehr noch: In einem Pyramidentürmchen blicken sie erstmalig in die »fürchterlichen« Augen des Huitzilopochtli, vor dem frisch herausgeschnittene Herzen in einem Kohlebecken brennen.² Noch im weißgetünchten Tempel mit seinen blutbesprenkelten Innenwänden faßt Cortés sich ein Herz und redet mit Malintzins Hilfe auf Motecuhzoma ein, spricht von schlimmen Dingen, die da vor sich hin brutzeln, spricht vom verlogenen »Teufel« Huitzilopochtli, den es nicht mit Herzen zu füttern, sondern mit Kreuzen und Marien-Bildern auszutreiben gelte.³ Aus diesem Grund lehnt er auch das Angebot ab, das ihm der nunmehr gefangene Motecuhzoma einige Zeit später macht: die christlichen Götter auf die eine Seite der Pyramide und die aztekischen Götter auf die andere Seite zu stellen.⁴ Cortés hat dem Gott mit den »entstellten« Augen den Kampf angesagt. Aber vielleicht hat die Talfahrt des Huitzilopochtli auch schon früher eingesetzt und wird in dieser Szene an der Plaza Mayor nur besiegelt. Schon in den Legenden der Tolteken ist Huitzilopochtli einer der zwei Dämonen, die den weisen Priesterkönig Quetzalcóatl aus Tollan über die Berge vertreiben und im Meer des Ostens verschwinden lassen.⁵ Genau diese Mythenkreise aber sind es, die am Ende Huitzilopochtlis Fall begünstigen. Geblendet von der Prophezeiung, die Gesandten des Quetzalcóatl kämen im Jahr »Eins Rohr« – 1519 – über das Meer des Ostens zurück, heißen die Azteken die vermeintlichen Götter, die im Osten, in der Nähe der heutigen Stadt Veracruz, gestrandet waren, willkommen und schmücken sie mit Blumen. Damit bekränzen sie nichtsahnend das düstere Schicksal ihrer Kultur und Götter. Denn unter spanischer Herrschaft wird ihr Schöpfergott zum Höllengott

degradiert, zum teuflischen Etwas, das durch Berichte und Briefe noch vor dem Fall der Wasserstadt seine Reise über das Meer des Ostens antreten muß.

Singe in des Himmels Sphäre!
Alle Engel stimmen ein,
Witzli Putzli sei vergeben –
Alle Poesie ist rein!⁶

Als Heinrich Heines *Romanzero* im Herbst 1851 ausgeliefert wird, reagiert die zeitgenössische Kritik zwiespältig. Wortgewaltig läßt man sich unter anderem im *Dresdner Journal* darüber aus, daß in Heines neuer Gedichtesammlung im Romanzenten ein diabolisches Gelächter ertöne, das den heiligen Ernst der Poesie erstickte.⁷ Das diabolische Gelächter scheint auf den letzten und längsten Teil der *Historien* zu verweisen, der besonders heftig kritisiert wird: Heines »bandwurmartig[es] Gedicht von Vitzliputzli«, das »lendenlahmste, prosaischste Gereimel, das uns seit Langem vorgekommen«⁸. Friederike Kempners Strophe zum »Witzli Putzli« ist aus zwei Gründen interessant. Zum ersten nimmt sie Heine gegen die Teile seines Werkes in Schutz, die nicht in das harmonische Bild vom romantischen Liedersänger passen.⁹ Zum zweiten weckt sie mit ihrer himmlischen Vergebungskampagne für poetische Witzli Putzlis weitere Assoziationen. Denn *Vitzliputzli* ruft nicht nur den Vierteiler in Heines *Historien* auf, in dem das gleichnamige »Göttchen« vor sich hin »lvltzliputzelt«¹⁰, sondern auch die Geschichte der Namensschöpfung selbst, deren Grundzüge sich schon während des Besuches im Haupttempel abzeichnen. Dabei sind es nicht die Mexikaner, wie es in Voltaires *Dictionnaire philosophique* noch heißt, die ihrem Gott den Namen Vitzliputzli geben.¹¹ Vitzliputzli ist nicht Huitzilopochtli.¹² Zutreffender ist hier die Eintragung im *Deutschen Wörterbuch* der Gebrüder Grimm: Vitzliputzli ist ein »entstellter mexikanischer gottname«¹³. Der aztekische Kriegs- und Sonnengott wird über spanische Quellen vom *diablo* »Vitzilopuchtli«¹⁴ zum deutschen Teufel Vitzliputzli. Und zwar auch deshalb, weil er in den deutschsprachigen Dialekten mit *B/Putz* oder *B/Putzli* ideale Startbedingungen als Unhold und Schreckgestalt vorfindet.¹⁵ Schon bald kann sich der Gott im Exil fest als »ein übelthätiges Wesen höherer Art« etablieren, »welches sein Hauptgeschäft aus der Verführung der Menschen machen soll«¹⁶. In seiner neuen Rolle stößt er allerdings auch im deutschsprachigen Raum auf Widerstände, unter anderem in Theodor Heinsius' *Volkthümlichem Wörterbuch*, das den gemeinen Gebrauch seines Namens als »Liebkosungswort kleiner Kinder«¹⁷ mißbilligt. Indem Heine auf einen Vitzliputzli zurückgreift, antizipiert er somit dreierlei. In seinem *Vitzliputzli* geht es um das Ereignis, das das »Göttchen« ins Leben ruft: um die Eroberung Tenochtitlans unter Cortés in den Jahren 1519 bis 1521. Durch den vervitzliputzelten Namen bekennt sich Heine zu einer poe-

tisch-phantastischen Behandlung dieser Konquista aus einer europäisch-deutschen Perspektive. Und er gibt programmatisch vor, daß Vitzliputzli dabei selbst eine zentrale Figur ist, steht dieser als entstellter und verteuflerter Gott doch exemplarisch für die Eigendynamik kolonialer Ereignisse, für die sich Heine bereits Mitte der zwanziger Jahre interessiert.

[E]s ist der große Schmerz über den Verlust der National-Besonderheiten die in der Allgemeinheit neuerer Kultur verloren gehen, ein Schmerz, der jetzt in den Herzen aller Völker zuckt. Denn Nationalerinnerungen liegen tiefer in der Menschen Brust, als man gewöhnlich glaubt. Man wage es nur, die alten Bilder wieder auszugraben, und über Nacht blüht hervor auch die alte Liebe mit ihren Blumen. Das ist nicht figürlich gesagt, sondern es ist eine Tatsache: als Bullock vor einigen Jahren ein altheidnisches Steinbild in Mexiko ausgegraben, fand er den andern Tag, daß es nächtlicher Weile mit Blumen bekränzt worden; und doch hatte Spanien, mit Feuer und Schwert, den alten Glauben der Mexikaner zerstört, und seit drei Jahrhunderten ihre Gemüter gar stark umgewühlt und gepflügt und mit Christentum besät.¹⁸

In seinem *Nordsee*-Reisebild von 1826 gibt Heine am Beispiel Mexikos eine Kurzanalyse kolonialer Prozesse. Die ausgegrabene Statue der Coatlicue, der Mutter Huitzilopochtli, verrät, daß es Heine um die Eroberung von Tenochtitlan geht. Die Geschichte der Azteken mit anderen Formen kulturellen Niedergangs in Beziehung setzend, durchbricht er William Bullocks wertende Beschreibung des Steinbildes von 1824 – »[t]his colossal and horrible monster«¹⁹ – und arbeitet in seinem Mexiko-Reisebild differenzsensibel drei Kennzeichen der Konquista heraus. Es handelt sich bei dem Eroberungsfeldzug der Spanier um die gewaltsame Durchsetzung von Herrschaftsansprüchen, die mit dem Christentum legitimiert und konsolidiert werden. Es ist ein Unterfangen mit unitaristischen Tendenzen: Die Nationalbesonderheiten der alten Kultur gehen in der Allgemeinheit der neuen auf, nicht aber verloren. Zwar ist es ein Ereignis, das einen Prozeß des Umwühlens in Gang setzt: der Überschreibung der aztekischen Kultur durch die spanische. Die Nationalbesonderheiten leben jedoch als Nationalerinnerungen in der »Menschen Brust« weiter, wie die aufblühende alte Liebe beim Ausgraben des Eingegrabenen belegt. Die Liebe mit ihren Blumen und das bekränzte Bild verweisen auf das Volk, das sich als Blumenvolk sieht und Blumenkriege führt, um die fünfte Sonne durch Menschenblut in Bewegung zu halten.²⁰ Tenochtitlan geht im Jahr 1521 unter, nicht aber das reiche kulturelle Erbe seiner Bewohner, bildet es doch noch immer einen zentralen Bestandteil der mexikanischen »Menschen Brust«. Das ist figürlich und als Tatsache gemeint: Denn läuft man heute durch die Straßen von Mexiko-Stadt, so zeigt sich

in ethnischer, kultureller, sprachlicher, toponymischer, politischer, kulinarischer, aber auch in architektonischer Hinsicht, daß sich das aztekische Erbe mit dem spanischen Erbe zu einem *nuevo pueblo mestizo* vermischt hat, wie es auf dem Monument auf der Plaza de las Tres Culturas in Tlatelolco heißt. Gerade dieser Platz steht für die Verzahnungen der Kulturen. Auf den Überresten des Templo Mayor de Tlatelolco, einer aztekischen Pyramide, befindet sich der Templo de Santiago, eine katholische Kirche. Dahinter wurde in den sechziger Jahren ein Wohnhaus gebaut. Interessant ist auch, worauf die drei Gebäude stehen. Zwar sinkt auch der Stadtteil Tlatelolco jedes Jahr um rund fünf Zentimeter. Die aztekische Pyramide trägt aber mit dazu bei, der katholischen Kirche auf dem sumpfigen Gebiet des trockengelegten Texcoco-Sees ihre Standfestigkeit zu verleihen. Gleichzeitig darf diese Verschmelzungs- und Verzahnungsmetaphorik nicht darüber hinwegtäuschen, daß das moderne Mexiko auf und aus den Trümmern einer Zivilisation entstanden ist.

»[La Conquista] no fue triunfo ni derrota, / fue el doloroso nacimiento del pueblo mestizo / que es el México de hoy«. Mit diesen Worten fördert das Monument am Drei-Kulturen-Platz in Tlatelolco die Verfestigung eines *mestizaje*-Mythos, der problematisch ist, weil er die Schuldfrage verwässert und den Wunsch nährt, »Wurzeln« in der »feierlichen Romanze der Vergangenheit zu schlagen«²¹. Zweifellos ist die Bewertung der Konquista schwierig. Die Eroberung von Tenochtitlan ist ein vielschichtiges Ereignis, von dem es weder ein exaktes Bild noch eine offizielle Version gibt,²² noch geben kann, eben weil Geschichtsschreibung immer narrativ konstruiert ist.²³ Dennoch zeichnen sich in den Berichten zur Konquista zwei verschiedene Geschichtsstränge ab, die Miguel León-Portilla »las dos caras distintas del espejo histórico«²⁴ nennt. Diese zwei Gesichter des historischen Spiegels weisen darauf hin, daß es während der »schmerzhaften Geburt« Mexikos sehr wohl Sieger und Besiegte gab. Während die Konquistadoren in minutiöser Genauigkeit von ihren Heldentaten berichten, schildern die Azteken ihren Überlebenskampf, der in der kollektiven Katastrophe endet: »El llanto se extiende, las lágrimas gotean allí en Tlatelolco. / [...] / Llorad, amigos míos, / tened entendido que con estos hechos / hemos perdido la nación mexicana«²⁵. Diese zwei Gesichter des historischen Spiegels prägen auch die Mexiko-Rezeption in Deutschland, die 1520 mit der überstürzten und fehlerhaften Übersetzung eines Flugblattes über *newgefunde Inseln* einsetzt.²⁶ Die Eroberung vom »grossen Venedig«²⁷ in Übersee spaltet die frühneuzeitlichen Gemüter. Einerseits werden die Spanier nun als Helden gefeiert, wie im Fall des Prachtdruckes der Schulmeister Sixt Birek und Andreas Diether. Andererseits wird die Konquista scharf verurteilt, wie im Fall von Sebastian Francks *Weltbuch* von 1534: »findestu in gemeltem buch / das Cortesius dise landtschafft mitt gewalt überzogen hat / mit einem sturm vnd gewalt eingenommen / vnnd / [...] / mer dan. c. mal tausent allein der einwoner zu Temixtitam erschlagen

hat²⁸. Ob seine Kritik auf die zarten Anfänge der *Leyenda Negra* zurückgeht, bleibe dahingestellt, schließlich sieht der lutherische Prediger, der einst katholischer Priester war, am Ende die ganze Welt als das Reich des Teufels. Aber nur wenig später wird mit der Veröffentlichung von Bartolomé de las Casas' *Brevisima relación* eine Beschuldigungsmechanik in Gang gesetzt, die das Image Spaniens gründlich einschwärzt. Die Sympathie für die Mexikaner nimmt weiter zu und gipfelt während ihres Befreiungskampfes.²⁹ Was Alexander von Humboldt allerdings nicht davon abhält, weiter zwischen zwei Kulturtypen zu unterscheiden: den Kulturen, »die in den Künsten schon sehr weit fortgeschritten« sind, und denen, »die sich noch auf der ersten Stufe der Civilisation«³⁰ befinden. Zu einem Zeitpunkt, als Mexiko erneut das Opfer kolonialen Machtstrebens wird und nahezu die Hälfte seiner Gebiete an die USA abgeben muß, versifiziert Heine sein Herzblut und setzt sein poetisches Spiel mit den Gesichtern des historischen Spiegels in seinem *Vitzliputzli* fort.

Schon die zeitgenössische Kritik weist darauf hin, daß Heines *Romanzero* etwas mit der Lebens- und Leidenssituation seines Autors zu tun hat.³¹ Obwohl die Erfahrung von individuellen und kollektiven Grenzsituationen das spielerische Aufsuchen von Grenzsituationen in der räumlichen und zeitlichen Distanz fördert,³² sind die *Historien*, die Heine in seiner Pariser Matratzengruft verfaßt, mehr als nur Bewältigungsstrategie: Mit ihnen spielt er Geschichte in allen Variationen durch. Dies gilt auch für seinen *Vitzliputzli*, der zwischen 1848 und 1851 entsteht. Heines poetisches Spiel mit zwei Eroberungsfeldzügen in die/der Neue/n Welt, das zirkulär angelegt ist und mit dem Aufbruch nach Amerika beginnt und mit der Rückkehr des verteufelten Vitzliputzli nach Europa endet, zeichnet sich durch eine Perspektivenvielfalt aus, die geradlinige Deutungen erschwert.³³ Das hält die jüngere Heine-Forschung aber nicht davon ab, Heine als treusten Sohn antikolonialen Denkens zu feiern. Und richtig: In einer Zeit, in der Hegels Vorlesungen über den natürlichen Untergang schwächerer Kulturen im Rahmen eines globalen Fortschritts in weiten Kreisen rezipiert werden, entlarvt sein *Vitzliputzli* alle Formen des kolonialen Imperialismus als globale Freßgier.³⁴ Aber verteilt er dabei tatsächlich »Licht und Schatten l. . . gleichmäßig auf die kämpfenden Parteien«³⁵? John Carson Pettey ist sich sicher: »As was always his wont, Heine sided overtly with the underdog, and yet he pulled no punches about the cruelty in Aztec rituals«³⁶. Die Crux ist nur, daß Rituale in dieser Form nicht stattgefunden haben, wie Susanne Zantop bemerkt,³⁷ ohne das Image einer menschenfleischhungrigen Priesterschaft weiter aufzuarbeiten. Das tun andere, zumindest ansatzweise. Anne Maximiliane Jäger etwa kritisiert die naturhafte Darstellung der Azteken und unterstellt Heine 2006 in ihrem *literaturkritik.de*-Artikel gar eine eurozentrische Sicht auf die Weltgeschichte.³⁸ Und ganz aktuell läßt auch Barbara Dröschner ihren Beitrag mit den Worten ausklingen: »Der Kosmopolit Heine l. . . überschreitet die Grenze der europäi-

schen Perspektive nicht, aber er geht an sie heran, wie nur wenig andere³⁹. Es bleibt die Frage, ob diese Aussagen über Heines eurozentrische Sicht wiederum der grenzgängerischen Natur seines Textes gerecht werden. Insgesamt zeichnet sich in den literaturkritischen Ansätzen zum *Vitzliputzli* die Tendenz ab, postkoloniale Textstrategien Heine zuzuschreiben und koloniale Textstrategien auf Heines Kenntnis oder Unkenntnis bestimmter historischer Quellen zurückzuführen. Das bedeutet nun nicht, daß die Quellenlage nicht berücksichtigt werden muß: Als gesichert gilt, daß Heine unter anderem Bullocks Reisebericht, Diaz del Castillos *Historia verdadera*, William Prescotts *History of the Conquest of Mexico*, de las Casas' Schriften und die Mexiko-Aufsätze von Michel Chevalier kannte.⁴⁰ Doch Petteys Erklärungsnoté – »One can excuse the inaccuracy because«, »Heine did not have access to scholarly materials on Aztec rituals. Otherwise, he would have understood . . .«⁴¹ – machen auf einen wunden Punkt aufmerksam: die Fixierung auf den *Autor* Heine, die dazu verführt, Stimmen in seinem Text auszublenden. Denn letztlich ist es nicht nur wichtig »wer was geschrieben hat, sondern vielmehr *wie* ein Werk geschrieben wurde und *wie* es gelesen wird«⁴².

Wie aber liest man einen poetischen Versuch über die Konquista, der koloniale und postkoloniale Perspektiven durcheinanderwirbelt? Vielleicht indem man sich für einen Akt des *Darüberhinausgehens* entscheidet.⁴³ Um Lektürräume *dazwischen* zu schaffen, wo Perspektiven in einem nomadischen Dialog verhandelt werden können,⁴⁴ eignet sich eine Kategorie der *Postcolonial Studies*: das Hybride. Der Begriff der Hybridität steht für alle physischen, sozialen und kulturellen Phänomene vermischter Art, wie sie in den Konfliktsituationen von Kulturen und Milieus entstehen.⁴⁵ Die perspektivische Ausrichtung auf textuelle Stimmen und Momente des Hybriden in Heines *Vitzliputzli* ist eine Möglichkeit, die in den Kulturbegegnungen entstehenden Brüche, Ambivalenzen und Doppelungen aufzuarbeiten, wie Ute Gerhards gelungener Versuch zur multikulturellen Polyphonie bei Heine belegt.⁴⁶ Gleichzeitig weist ihre Arbeit jedoch auch etwas auf, was hier vermieden werden soll: Tendenzen einer Enthistorisierung. Heines Perspektivengemisch kann nur dann *aufgemischt* werden, wenn neben einer Perspektive des Darüberhinausgehens noch eines gewährleistet bleibt: eine vergleichende Einbindung historischer Stimmen zur Konquista.

Perspektivische Warnhinweise. – Die perspektivischen Hindernisse, auf die das poetische Ich schon im Präludium des *Vitzliputzli*-Viertelers trifft, können als perspektivische Warnhinweise für den Umgang mit der Konquista gelesen werden. Der imaginäre Streifzug nach Amerika spielt das durch, was sich bei der Begegnung neuer Kulturen als Kernproblem erweist: die perspektivische Voreingenommenheit. Einerseits ebnet das poetische Ich durch seine Ausführungen zum »alten! Scherbenberg« Europa den Weg für die Durchbrechung eurozentrischer Diskurse. Andererseits versperrt es diesen Weg durch seine

Projektionswut. Wenn aber selbst europamüde Ichs bei ihren Welterkundungszügen in Erklärungsmustern steckenbleiben, so zeigt dies, was auch bei einer nomadisch angelegten Lektüre des Darüberhinausgehens eine Voraussetzung für Erkenntnis bleibt: pointiert Position zu beziehen, ohne die Positionalität der Position zu vergessen.⁴⁷ Für das Präludiums-Ich ist Europa Inbegriff der Stagnation, des Welkens und der Krankheit, wie eine Kette von Eigenschaftswörtern belegt: versteinert, verschimmelt, gespenstisch, welk, blasiert, ausgestopft, tot (S. 56–57). Das rückgratranke Europa wird fluchtartig verlassen, sein Vermächtnis wird jedoch im Kopf weiter mitgeschleppt. Der poetische Pegasus-Flugtritt, der Zeit- und Raumkoordinaten durcheinanderwirbelt, erlaubt die Konfrontation der gesunden *alten* Neuen Welt im Augenblick ihrer Entdeckung mit der kranken *neuen* Neuen Welt und der *alternden* Alten Welt von heute.⁴⁸ Die Sogwirkung europäischer Denkschablonen zeigt sich aber schon bei der Ankunft in Amerika. Durch Vergleiche zwischen dem, der uns eine »Welt geschenkt« (S. 59), und dem, der »uns einen Gott gegeben« (S. 60), stattet das Präludium seinen Kolumbus nicht nur mit weltenschöpferischen, sondern mit messianisch-mosaikalen Qualitäten aus. Die schwerwiegenden Folgen dieser historischen Entdeckungsfahrt, einer der größten Völkermorde in der Geschichte, werden noch ausgeblendet. Die poetische Entdeckungsreise beginnt mit einem europäisch aufbereiteten Geburtsvorgang. Anders als der biblische Erdenschöpfer zieht Kolumbus die Neue Welt mit einem einzigen Ruck aus dem Ozean, der im Abendland für Reinheit, ja Sterilität steht. Dieses appetitliche Ambiente, das den biblischen Kreißsaal noch übertrifft, wirkt sich auf das gesamte weitere Bild aus, das von einer abendländischen Symbolik durchtränkt bleibt, wie ein etwas überspitzter Vergleich zeigt: Denn während das irdische Endprodukt dieser Schöpfungsgeschichte das Licht der Sonne küßt, wäre den Endprodukten der aztekischen Schöpfungsgeschichte, die mit der blutigen Opferung der Gottheit Ometéotl ihren Anfang nimmt, wohl kaum ein blutleerer Umgang mit diesem Stern möglich. Der Blick des Lesenden wird im Folgenden auf das gerichtet, was da durch Männerhand aus den Fluten gehoben wird, auf das meergeborene Etwas, das als flutenfrisch, glänzend, gesund, sprießend, farbensprühend und duftend beschrieben wird (S. 56–57). Zwar lassen diese Ereignisse das Text-Ich nicht unberührt: Es ist verduzt, grübelt und quält sich mit dem Neuen ab (S. 57). Diese Verwirrung wird aber nicht produktiv eingesetzt, eben weil es nicht aufhören kann, alles in sein Bildinventar zu pressen. Mit seiner schablonenhaften Erklärungstechnik, die bunte Vögel mit bebrillten Kaffeeschwernern, wilde Düfte mit Waffelbudengerüchen und nackte Affenhintern mit dem Banner Barbarossas assoziiert, kommt es allerdings nicht weit. Der Affe enthüllt die tiefe Verstrickung des Ichs im Projekt Europa. Seine Bekreuzigung angesichts des »Gespenstles! der alten Welt« (S. 57) und seine Flucht ins Buschwerk lassen zwei Lesarten zu. Es entlarvt die Illusion einer flutenfrischen Neuen Welt: Selbst

im Busch kennt man die Gespenster der Alten Welt und ist von ihrer Symbolik infiltriert. Zudem ist es ein Beispiel für die Projektionswut dieses Ichs, das sich sogar an unbeschriebenen Hinterteilen verbal vergeht. In beiden Fällen ist es eine Absage an poetische Spiele, die sich zum Medium der Welterklärung stilisieren, um sich dann doch nur um die eigene Achse zu drehen. Und das, obwohl das reiselustige Ich eigentlich denen den Kampf ansagt, die, von der Alten Welt kommend, mit dem Kreuz auf den Lippen auf Beutezug gehen (S. 60).

Geweißte schwarze Legenden. – Im Kommentar zum *Vitzliputzli* ist zu lesen, daß es in Heines Vierteiler um die »Umkehrung der gewohnten Geschichtsperspektive« gehe, Geschichte werde »betrachtet aus der Sicht der Unzivilisierten, der ›Heiden‹, die trotz des kurzfristigen Triumphrausches dennoch die Opfer, die Unterlegenen sein werden«⁴⁹. Die Umkehrung der gewohnten Geschichtsperspektive erfolgt aber gerade nicht aus *einer* Perspektive, sondern aus einer Vielzahl von Perspektiven, mit denen Oppositionspaare wie zivilisiert–unzivilisiert, Täter–Opfer, Christen–Heiden durchgespielt, nicht aber aufgehoben werden. Ja mehr noch: Die programmatische Ausrichtung, die durch eine Gegenüberstellung der Entdeckerpersönlichkeiten Kolumbus und Cortés eingeleitet wird, steht durch das Spiel mit diversen Textstimmen selbst zur Disposition. Eine Perspektivverschiebung wird eingeleitet, mit der Heines düsteres Eingangsbild von »Fernando Cortez« und den anderen Spaniern aufgehellt wird: Die frechen Strolche werden zu tapferen Abenteurern werden zu weinenden Söhnen der Mater dolorosa. Die Verkehrung der gewohnten Geschichtsperspektive verläuft somit partiell verkehrt. Im Gegensatz zu Kolumbus fällt der Cortez in Heines Text nicht in die Kategorie des schöpferischen Abenteurers, des Helden im Projekt der menschlichen Aufklärung.⁵⁰ Er ist kein Held und auch kein Ritter, sondern ein Schächer und Räuberhauptmann, der seinen Namen unrechtmäßig – mit frecher Faust – ins Buch des Ruhmes eingeschrieben hat (S. 58). Sieht man von ihrer Marien-Begeisterung einmal ab, so geht es den Spaniern in Heines Text nicht um die Verbreitung geistiger Güter, sondern um die Einverleibung materieller, es geht ihnen um Gold, was ihnen nicht erst in seinem Text den Ruf verschafft, »verborgne Affenschwänze« zu besitzen und »so häßlich wie die Affen« (S. 72) zu sein: »Como si fueran monos levantaban el oro, como que se sentaban en ademán de gusto, como que se les renovaba y se les iluminaba el corazón.«⁵¹ Während Díaz del Castillo in seiner *Historia verdadera* die Suche nach Gold mit allen Mitteln als legitimen Bestandteil des Feldzuges erachtet und den blumigen Geschenken Motecuhzomas weit weniger Beachtung zuteil werden läßt als den Geschenken aus Gelbgold, wird sie in Heines *Vitzliputzli* als Inbegriff eines illegalen, weil erbeutenden und erpressenden Materialismus gesehen (S. 64). Das »teuflische Metall« läßt die Spanier zu Verrätern werden. Es sind die Kostbarkeiten aus Gold, die Heines Montezuma den Spaniern schenkt,

die zu seiner Geiselnahme führen. Zwar sind es nach der Entdeckung der Schatzkammer von Motecuhzomas Vater in der *Historia verdadera* die Kapitäne und Soldaten – und nicht Cortés –, die auf der Geiselnahme bestehen und ihre Goldgier mit rassistischen sicherheitstechnischen Bedenken verschleiern: »los corazones de los hombres que son muy mudables, en especial en los indios . . .«⁵² Die Festspiele, die die Abgründe »Spansche[r] Treue« bloßlegen, gehen bei Heine jedoch ähnlich aus wie in den Chroniken: »Aber Montezuma starb« (S. 61). Im Gegensatz zur spanischen Berichterstattung, die aufrührerische Azteken mit ihren Steinwürfen für seinen Tod verantwortlich macht, wird er bei Heine wie in den indigenen Quellen mit dem Treuebruch der Spanier assoziiert.⁵³ Die Tränen, die Cortés über Motecuhzomas Tod bei Díaz del Castillo noch vergießt – »Y Cortés lloró por él«⁵⁴ –, sind in seinem Text längst getrocknet und werden erst durch die kommenden wässrigen Kämpfe zu neuem Fluß angeregt. Denn mit dem Brechen des Dammes, dem Tod ihres Schutzherrn, bricht ein Meer erzürnter Menschenwellen über die Spanier herein, was eine Perspektivenverschiebung in mehreren Etappen zur Folge hat.

(1.) Das Image der frechen Strolche wird zunehmend verdrängt durch das sympathieweckende Image der liebenden Söhne Hispaniens, die nicht nur von den geistigen Aspekten spanischen Lebens träumen, von der frommen Christenheit, sondern auch von den weltlichen Aspekten, von der friedlich brodelnden »Ollea-Potrída« (S. 62), mit der schon August Klingemanns Sandoval 1808 die mexikanischen Kriegsgötter zu beschwichtigen sucht.⁵⁵ Von Heimweh und Hunger getrieben, machen sich Heines Spanier mit langen Gesichtern auf, aus der Wasserstadt zu fliehen.

(2.) Die historischen Gründe für den Ausbruch des spanisch-aztekischen Krieges und der *Noche Triste*, des Rückzugsversuchs der Spanier, bleiben bei Heine unerwähnt. Während der Auslöser der *Traurigen Nacht* in seinem *Vitzliputzli* der Leerzeilen-Tod Montezumas ist, gehen die Ereignisse der Schreckensnacht im *Kodex Florentino* auf ein Blutbad im Haupttempel zurück, das die Spanier unter der Leitung Pedro de Alvarados am Frühjahrsfest Huitzilopochtli anrichten:

[A]m Höhepunkt des Festes ergriff Mordlust die Spanier. I . . . I Einige durchbohrten sie von hinten, die fielen mit heraushängenden Eingeweiden zu Boden. Andere enthaupteten sie: erst spalteten sie ihnen den Kopf und schlugen ihn dann in kleine Stücke. Andere trafen sie an den Schultern, in klaffenden Wunden öffnete sich ihr Rücken. I . . . I Das Blut der Häuptlinge floß wie Wasser und sammelte sich in Pfützen. Die Pfützen flossen zusammen und machten den ganzen Tempelhof zu einer großen, schlüpfartigen Fläche.⁵⁶

Die Schlacht, mit der die Spanier den Krieg mit den Azteken provozieren, wird ausgeblendet, die Schlacht, mit der die Azteken reagieren, um die Spanier an ihrer nächtlichen Flucht zu hindern, wird eingeblendet.

(3.) Die Spanier müssen für ihre Goldgier bezahlen. Das bei Heine als Diebesgut ausgewiesene Gold wird ihrer Seele und ihrem Leib »verderblich« (S. 64). Es ist die »Sündenlast«, die nicht wenigen Spaniern den Weg in die Freiheit versperrt, weil es ihre Flucht über die Kanalstraßen erschwert: Durch die schwere Last versinken sie in den Fluten des Sees oder werden gefangengenommen oder von Pfeilen durchbohrt. In anderen Worten: Diese Spanier sind zwar goldgierige Affen, aber sie bleiben arme Affen. Die Überlebenden vertiefen sich nach ihrer Niederlage in Trauer unter Trauerweiden andächtig in den 137. Psalm und singen angesichts der Opfertode ihrer Brüder in Vitzliputzlis Tempel »De profundis« und »Miserere« (S. 69–70). Unerwähnt bleibt wiederum, daß die Spanier in der historischen *Noche Triste* einen Teil ihres Heeres vorsätzlich zurücklassen, den Azteken opfern, um ihre Rückzugspläne nicht zu gefährden.⁵⁷ Die Verknüpfung mit den *Hebräischen Melodien*, in denen das poetische Ich und Jehuda ben Halevy an den Trauerweiden weinend das alte Lied singen, zeigt, daß Geschichtsschreibung bei Heine ein Vorgang ist, der auf Opfern beruht: in den *Hebräischen Melodien* dem Opfer einer jüdischen Gegen-Geschichte, im *Vitzliputzli* zwar in abstracto im Untergang einer Zivilisation, in concreto aber zunächst im Herzeleid der stofflichen Madonna und ihrer Söhne. Denn das Marien-Banner setzt eine ganze Kette von Assoziationen frei.

(4.) Die Konquista frißt ihre eigenen Kinder: Sie richtet sich nicht nur gegen »Hispaniens Söhne« (S. 62), sondern am Ende auch gegen das Mutterland. Die »Mater dolorosa« ist in diesem Kontext ein Schlüsselbegriff. Die Spanier treten ihren Rückzug mit der Fahne der »heilgehl Jungfrau« an, die von Pfeilen durchbohrt wird (S. 64):

Sechs Geschosse blieben stecken
Just im Herzen – blanke Pfeile,
Ähnlich jenen güldnen Schwertern,
Die der Mater dolorosa
Schmerzenreiche Brust durchbohren
Bei Karfreitagsprozessionen.

Es geht hier um mehr als um einen ironischen Blick auf die katholische Marienverehrung, die reichhaltig überliefert ist, wie Díaz del Castillos Dankesworte an Maria belegen: »Nuestra Señora la Virgen María siempre era con nosotros, por lo cual le doy muchas gracias«⁵⁸. Es geht um das, was sich schon in der Tempelszene abgezeichnet hat, als Cortés die Statue Huitzilopochtli mit dem Bild der Maria austreiben möchte: Dieses Urbild christlichen Glaubens entfal-

tet eine eigene Dynamik in den spanisch-aztekischen Beziehungen. Wie kein anderer Mensch ist Maria mit dem Leben und Leiden von Jesus Christus verknüpft: *Stabat Mater dolorosa* – im Schmerz steht die Mutter am Kreuz. Durch die schmerzreiche Brust der Mutter schaut man auf den, den sie durchbohrt haben, und damit auch auf die heilbringende Botschaft seines Opfertodes. In den Karfreitagsprozessionen wird diese Erfahrung wiederholt: Maria erlebt im eigenen, vom Schwert durchbohrten Herzen das Sterben ihres durchbohrten Sohnes. Das Banner mit der *Mater dolorosa* verweist auf die blutigen und unblutigen Seiten des katholischen Opferkultes. Indem der Text die Spanier unter Mariens Fahne in den Kampf ziehen und im Kampf fallen läßt, entlarvt er die ideologiegetränkten Stilisierungsmechanismen der Kolonisatoren, die sich im Namen Gottes und Marias zur Eroberung Mexikos aufmachen.⁵⁹ Durch das Hochhalten des gottesmütterlichen Banners wird der Feldzug zum Opfergang, werden die sterbenden Söhne Hispaniens zu Menschenopfern unter dem Banner, was sie assoziativ in die Nähe von Marias Sohn und seinem Märtyrertod rückt. Aber es geht noch um mehr. Das »teure Banner« wird über drei Strophen von einer Hand zur nächsten weitergereicht, vom Junker Gaston über Gonzalvo bis hin zu Cortez, der es ans sichere Uferland rettet (S. 64–65). Indem das Bild einer durchbohrten Maria überlebt, antizipiert Heines Text die Fortführung des Eroberungszuges und die Etablierung zweier Opferbräuche in Mexiko: die Eucharistie-Feiern, in denen Jesus' Blut als Wein und sein Leichnam als Hostie einverleibt wird, und die Karfreitagsrituale, in denen das Leiden Marias nachgespielt wird. Doch die katholischen Götter, Heiligen und Rituale entpuppen sich als zweischneidige Schwerter. Sie machen die Übernahme der spanischen Kultur möglich, indem sie den verwaisten Azteken erlauben, Teil einer neuen religiösen Ordnung zu werden, in der sie ihre kosmologischen Vorstellungen einbauen können.⁶⁰ Dabei spielt Maria eine Hauptrolle, wie eine Gedenktafel am Tepeyac-Hügel in Mexiko-Stadt anschaulich beschreibt: An den Füßen Marias treffen sich die Spanier und die Azteken. Aber welcher Maria gehören die Füße? Tepeyac weist darauf hin, daß die Maria der Konquistadoren, die *Virgen de los Remedios*, die noch zu Lebzeiten Díaz del Castillos mit dem Bau einer Kirche geehrt wird,⁶¹ auf kolonisierter Erde neue Wege geht. An dem Ort, an dem zuvor die Mutter der Götter *Tonantzin* verehrt wird, die weibliche Hälfte der Gottheit *Ometéotl*,⁶² taucht rund zehn Jahre nach der Konquista die hybride Figur der *Tonantzin Guadalupe* auf.⁶³ Eingebettet in eine Aura aus Strahlen, kündigt die *Virgen morena* nicht nur durch ihre diminutivgeprägten Reden in Nahuatl,⁶⁴ sondern auch durch ihre Erscheinung, die hell-dunklen Hände und den schwangeren Leib, den Beginn eines neuen Zeitalters an. Eine These ist, daß ihr Name von *Tequantlaxopeuh* abgeleitet ist: »die, die die verjagt hat, die uns gegessen haben«⁶⁵. Damit wäre ihr Name Programm, denn aufgrund ihres Patchwork-Charakters entwickelt diese Maria eine Kraft, die die Ketten des »öden Erden-

kerkerls]« (S. 59) sprengt. Im 19. Jahrhundert führt sie Mexiko in die Unabhängigkeit und läßt Spanien als neue Mater dolorosa zurück. Während die Anhänger der spanischen Krone auf die Virgen de los Remedios setzen, stellen die Anhänger Hidalgos ihren Befreiungskampf unter den Schutz der Virgen de Guadalupe.⁶⁶ Indem Guadalupe den Krieg der Jungfrauen und Länder für sich entscheidet, trägt sie zu dem Syndrom bei, das José Álvarez Junco *Mater dolorosa* nennt: *la idea de España en el siglo XIX*.⁶⁷ Mit seinen Verweisen auf die Mater dolorosa zeigt Heines Text somit im weiteren Sinne, was sich Spanien mit seiner Konquista selbst antut: nach dem Gold gehen die Menschen geht das Land. Sinnkrisengeschüttelt steht sie nun da, *una patria* oder *matria doliente*, wie eine sterbende Mutter, die ihre Söhne fragt: »¿Cómo me podéis abandonar así?«⁶⁸ Die Menschenopfer unter Marias Banner lassen sich damit auf zwei Arten lesen. Einerseits entlarven sie die Eroberungswut der Spanier und ihre Folgen als rote Gemetzel, die auf Opfern basieren und, wie bei der durchbohrten Maria, in ihren ritualisierten Spätformen eigene Dynamiken entfalten können. Andererseits bedingt die perspektivische Verengung auf die Opfer auf spanischer Seite, auf die hundertsechzig Söhne, die unter Marias Banner fallen, und die achtzig Söhne, die nun in Vitzliputzlis Tempel verspeist werden, daß die Opferzahlen auf aztekischer Seite in den Hintergrund gedrängt werden.

Rasend-rote Fluten. – Auch im Fall der Azteken greifen mehrere Textimages ineinander. Überprüft man anhand dieser Images erneut die These des *Vitzliputzli*-Kommentators, es handele sich bei Heines poetischem Spiel mit der Konquista um eine Verkehrung der gewohnten Gesichtsperspektive aus der Sicht der Opfer, so zeigt sich, daß diese Sicht verkehrt bleibt. Dabei werden die Weichen für eine andere Gesichtsperspektive durchaus gelegt. Den Auftakt bildet ein Kontrastprogramm, das Vorstellungen von zivilisierten Eroberern unter Marias Banner und unzivilisierten Eroberten unter Vitzliputzlis Kommando in Frage stellt. Heines Montezuma wird ein positiver Eigenschaftskatalog zugeschrieben: Er ist großmütig, großzügig und gastfreundlich. Damit wird Geschichte also gleich zweifach umgeschrieben. Heines Text glättet und poliert die Berichte der Spanier, die dem »Gran Montezuma« zwar ihren Respekt erweisen, aber angesichts brennender Menschenherzen und chiligewürzter Menschenfleischküchlein ihr Unbehagen nicht verhehlen können. Und er blendet die Berichte der Azteken aus, für die Motecuhzoma noch vor der Geiselnahme ein Verräter ist.⁶⁹ Zwar wird das Vertrauen, das Motecuhzoma den Spaniern entgegenbringt, auch in Heines Text als Irrtum gebrandmarkt: Beeinflußt von den Quetzalcóatl-Sagen, glaubt auch er, die Wesen aus dem Osten seien unsterbliche Sonnensöhne (S. 71). Doch erst der spanische Verrat leitet eine Image-Wende ein, die zeigt, daß hier abendländische Sichtweisen am Werk sind. In Heines Text bricht mit dem Tod Montezumas der »Damm«, der die Spanier vor dem »Zorn des Volkes«

(S. 61) schützt. Das Image des edlen Wilden wird durch das Image des wilden Wilden überlagert, das durch Metaphern eingeleitet wird: »Schrecklich jetzt begann die Brandung – / Wie ein wild empörtes Meer / Tosten, rasten immer näher / Die erzürnten Menschenwellen« (S. 61). Das Meer symbolisiert die Triebkräfte, die keiner Kontrolle mehr unterliegen. Die Topographie spricht Bände: Flutumrandet ist die Wasserfestung, flutartig trifft die Spanier nun die Rache ihrer Bewohner. Wütend überrollt das Chaos nicht nur die schweigenden Spanier, sondern auch die brüllenden Azteken (S. 63), wobei wässrige und rote Fluten verknüpft sind. Dies zeigt sich an dem »Abschiedstrunk«, den der »Wirt« für seine Gäste vorbereitet. In Heines Text zieht sich das Würgen und Gemetzel der *Noche Triste* »|s|lehaurig langsam« über viele Strophen hin, es wälzt sich weiter über »Brücken, Flößen, Furten« (S. 63). »Rot in Strömen floß das Blut« (S. 63) – die roten Fluten in der *Noche Triste* führen zu den roten Fluten in der »Spuknacht der Triumphes« (S. 65).

Während sich in den Quellen kein Indiz finden läßt, daß die Nacht mit Opferungen endet – im *Kodex Florentino* wird lediglich berichtet, daß die Azteken die Kadaver der Spanier im Schilf ablegen, damit sie von den Vögeln und Hunden gefressen werden⁷⁰ –, ist das »Kannibalen-Charivari« (S. 69) bei Heine eine Schlüsselszene. Die Spanier werden im Namen Vitzliputzlis geschlachtet und landen als Braten bei den Priestern, die »sich an dem Fleisch erquicken« (S. 68).

Achtzig Spanier, schmählich nackend,
Ihre Hände auf dem Rücken
Festgebunden, schleppt und schleift man
Hoch hinauf die Tempeltreppe.
Vor dem Vitzliputzli-Bilde
Zwingt man sie das Knie zu beugen
Und zu tanzen Possentänze,
Und man zwingt sie durch Torturen,
Die so grausam und entsetzlich,
Daß der Angstschrei der Gequälten
Überheulet das gesamte
Kannibalen-Charivari. (S. 69)

Der Text geht auf ein Thema ein, das wie kaum ein anderes den Aufprall zweier verschiedener Kulturen verdeutlicht: die Menschenopfer. Der Kulturschock, der sich am Umgang mit menschlichen Körperteilen und -säften entzündet, wird schon kurz nach der Landung im *Kodex Florentino* beschrieben. Die Gesandten Motecuhzomas sind bestürzt, daß die Götter sich nicht von Herzen ernähren; die Spanier schütteln sich vor den menschenblutbesprenkelten Speisen: »|Los

embajadores] ofrecieronles tortillas rociadas con sangre humana. Como vieron los españoles aquella comida, tuvieron grande asco de ellas, y comenzaron a escupir y abominarla porque hedía el pan con la sangre⁷¹. Durch die Chroniken und *Códices* und archäologische Funde wie Opferstätten, Skelette und große Flüssigkeitsansammlungen aus Blutbestandteilen gilt dreierlei als gesichert. Menschenopfer haben bei den Azteken in ritualisierter Form stattgefunden, wobei hinsichtlich der Verletzung des menschlichen Körpers genaue Regeln bestanden und häufig schmerzlindernde Getränke eingesetzt wurden. Unter den Opfermethoden in Huitzilopochtli Tempel überwog die Opferung von Herzen, zu meist von Gefangenen aus den Blumenkriegen. Die restlichen Körperteile wurden für medizinische Zwecke verwertet oder aufgegessen.⁷² Während der Konquista kam es wiederholt zu Opferungen spanischer Gefangener. Zu Recht weist Leonardo López Luján am 19. September 2007 in *La Jornada* aber darauf hin, daß sich die Schilderungen der Konquistadoren über tägliche Massenopferungen bei den Azteken archäologisch nicht belegen lassen.⁷³ Und auch sonst weichen die Berichterstattungen gerade bei diesem Thema erheblich voneinander ab. Die Beschreibungen, die sich im *Kodex Florentino* finden lassen, sind durchweg sachlich angelegt:

Einige der Gefangenen weinten, andere klagten, andere schlugen sich die Hände vor den Mund. [...] Einer nach dem andern wurde gezwungen, auf den Opferstein zu steigen. Dort wurden die Opferungen dann von Priestern vollzogen. Zuerst mußten die Spanier gehen, dann ihre Verbündeten. Alle wurden getötet. Sobald die Opferungen beendet waren, steckten die Azteken die Köpfe der Spanier auf Stangengerüste. Auch die Köpfe der Pferde steckten sie auf [...] und alle Köpfe waren der Sonne zugewandt.⁷⁴

Anders sieht es in den Berichten der Söhne Hispaniens aus, die ein eigenartliches Szenario aus sicherer Entfernung gesehen haben wollen, hier stark komprimiert: Begleitet von Trompeten, Trommeln und muschelartigen Blasinstrumenten, müssen die Spanier erst vor *Uichilobos* tanzen und werden dann unter Schreien auf einem Opferstein zersägt. Ihre schlagenden Herzen werden ihnen aus der Brust gerissen und geopfert, die Haut ihres Gesichts wird ihnen abgezogen und ihre Körperteile werden von *carniceros*, von Schlachtern, zerteilt, um mit *chilmole* verarbeitet und verzehrt zu werden.⁷⁵ Die Musik, die Tänze und die Fleischverarbeitung lassen vermuten, daß Heine diese Stelle aus der *Historia verdadera* kannte. Er setzt sich in seiner Szene von gängigen Geschichtsdarstellungen seiner Zeit ab, die sich von frühen Berichten über »mengenfleisch«⁷⁶ - Esser zu distanzieren und die religiöse Natur der Opferungen zu betonen suchen.⁷⁷ Oder, anders gesagt, er mischt die Perspektiven und spielt das »Kannibalen-Charivari« in dreifacher Hinsicht neu durch.

(1.) Heines Text dreht den Brat-Spieß »schier verhöhnend« (S. 68) um: Die Kolonisatoren, die sich unter dem Banner Marias Mexiko einverleiben wollen, werden nun von den Kolonisierten unter dem Dach Vitzliputzlis einverleibt. Indem Heine die Opferung der Spanier zum kulinarischen Ereignis werden läßt, rückt er den Prozeß des Einverleibens in den Mittelpunkt. Dadurch zeigt er, wie eng Strategien des Machtausbaus und des Machtzerfalls verknüpft sind. Sein Text entblößt die imperiale Idee, die hinter den Opfern für Huitzilopochtli steht. Zwar wurzeln die Opferungen in der philosophischen Idee einer zyklischen Weltersehung und Weltvernichtung: Weil die Sonne Tonatiuh nur durch den Tod Ometéotls lebendig, in Bewegung gesetzt, zu Ollintonatiuh, werden konnte, ist es die Pflicht der Vertreter der Götter auf Erden, sie mit Menschenblut am Leben zu erhalten. Der Kult vom bluthungrigen Gott wird unter dem Kanzler Tlacaélel jedoch auch aus machstrategischen Überlegungen ausgebaut.⁷⁸ Genau diese Machtstrategien aber sind es, die dem Imperium schließlich den Todesstoß geben. Freßgier hat Folgen: Nach dem raubtierischen Genuß kommt der Katzenjammer. Denkt man den Vorgang nämlich in physikalischer Hinsicht weiter, so sorgt er für eine explosive Durchmischung der Kulturen, mit der dem Eroberungszug der spanischen Vollblütler (S. 68) nur scheinbar ein Ende gesetzt wird. Auf der Molekularebene geht die Invasion weiter, wenn auch in veränderter Form. Der Mensch ist, was er ißt. Ein Großteil der Kleinstpartikel geht beim Verdauungsprozeß in die Blutbahn des Essenden ein, das heißt, der Gessene wird Teil des Essenden. Heines Tempelgelage steht also im weitesten Sinn für die unkontrollierbare Eigendynamik aller Einverleibungsprozesse. Das aztekische Imperium setzt auf Einverleibung, aber indem es sich Körper, Güter, Länder zu eigen macht, nimmt es auch das in sich auf, was es von Innen heraus zerstören kann. Der Zusammenhang zwischen den Blumenkriegen, Opferungen und der Allianzenbildung während der Konquista ist historisch gut belegt, unter anderem durch Cortés' zweiten Brief an Karl V.: »*Omne regnum in se ipsum divisum desolabitur . . .*«⁷⁹

(2.) Heines Text nimmt die Spanier beim Wort, die alles gesehen haben wollen – »vimos que . . .« –, und inszeniert das Frefritual als Bühnenspektakel. Musikalisch untermalt wird das Szenario durch die »Tempel-Musici«. Die Zuschauer des auf der beleuchteten Tempelbühne stattfindenden Mahls sind die Spanier am Ufer, die zum Tempel starren. Dies zeigt bereits, daß man es hier mit den Blicken der Spanier zu tun hat, die, wie im Parterre eines Schauspielhauses stehend, alles »ganz genau [sehen]«: die Gestalten und die Mienen und die Tänze und die Messer und das Blut (S. 69). In anderen Worten: Es sind fremde Blicke, die mit Vorsicht zu genießen sind, zumal das Bühnenstück als »Mysterium« (S. 68) konzipiert ist, als unergründliches Geheimnis religiöser Art. Das relativiert die Bewertung, die mit dem Schauspiel beim »[alrme]n Publikum« einhergeht: Menschenopfer unter Marias Banner sind erlaubt, Menschenop-

fer unter Vitzliputzlis Dach sind es nicht, wie Cortez' helle Tränen belegen (S. 70). Doch die Opferrituale sind so verschieden nicht.

(3.) Heines Text setzt das Ritual mit christlichen Opferbräuchen in Beziehung: »Denn dem Blute wurde Rotwein, / Und dem Leichnam, welcher vorkam, / Wurde eine harmlos dünne / Mehlbreispeis transsubstituieret« (S. 68). Der Text entlarvt das, was die »Altchristen« aus Spanien nicht sehen wollen: Der Glaube an Jesus' erlösenden Tod wurzelt in uralten Menschenopferzeremonien. Die Eucharistie ist die transsubstituierte Form seines Opfers: Hostie kommt von lateinisch *hostia*, Schlachtopfer. Jesus bricht beim letzten Mahl das Brot und sagt: »Nemet / esset / das ist mein leib«. Dann reicht er den Jüngern den Kelch: »Trincket alle draus / Das ist mein blut des newen Testaments / welches vergossen wird fur viele / zur vergebung der sunden« (Matthäus 26, 26–28).⁸⁰ Im Gegensatz zu den Azteken, die mit ständigen Menschenopfern das Fortbestehen der Welt sicherstellen wollen, gehen Christen davon aus, daß der Christus am Kreuz das letzte Menschenopfer ist, mit dem die ganze Menschheit gerettet wird.⁸¹ Auf der einen Seite macht Heine durch seinen Vergleich der Opferbräuche, den Díaz del Castillo wohl entrüstet als Ketzerei von sich gewiesen hätte, die Verknüpfung beider Vorstellungswelten transparent. Auf der anderen Seite fördert er gerade durch sein grellbeleuchtetes Spektakel eine problematische Sicht auf die aztekischen Bräuche, die als roh, gräßlich, entsetzlich beschrieben werden, eben weil sie die (nächste) Stufe der Transsubstitution noch nicht erreicht haben. Das Image der Azteken verdunkelt sich weiter, zumal die Beteiligten der Opferszene es auch sonst in sich haben.

Da gibt es zunächst die Krieger, die alles andere als Vorbilder sind. Von der Spitze der aztekischen Gesellschaft mit ihrem rigiden Erziehungs- und Verhaltenskodex und ihrer Mission, das fünfte Zeitalter zu retten, ist bei Heine nur noch ein klägliches Rest übriggeblieben: ein Haufen wilder Metzger, die sich nach den Metzereien in Palmwein suhlend auf den Stufen des Vitzliputzli-Tempels herumtreiben. Und da gibt es die Priesterschaft, um die es nicht besser steht. Während die Priester in den aztekischen Quellen weise Männer sind, die den Tod als Transformationsprozeß von Energie sehen und aus Hingabe an diese lebensspendenden Prozesse nicht nur fremde, sondern auch eigene Herzen opfern, werden sie bei Heine zu kichernden Greisen, die den Herzenskult zum kulinarischen Tempelereignis werden lassen. Die priesterliche Opferlust liegt nicht mehr in der Natur des aztekischen Universums begründet, sondern in der Natur der aztekischen Mägen, die, so erklärt der Oberpriester, nun einmal nicht in der Lage seien, vom Geruch allein zu leben – vom Braten allein jedoch auch nicht. Vor der verschlafenen Tempel-Kulisse werden nun die Monologe über den Untergang Mexikos gehalten (S. 70–75). Heines Azteken überlassen ihr Schicksal einem hundertjährigen Männlein und seinem Göttdchen, was die »Uralte böse Prophezeiung / Von des Reiches Untergang« (S. 73) begünstigt. Denn

kaum sind die Nächte der roten Gemetzel erfolgt, ist von Mexikos Trümmern die Rede und der Textfluß bricht ab. Zwar weiß der Oberpriester, was passiert. Er faßt die Ereignisse zusammen und entlarvt die Spanier als äffische Überbleibsel des vierten Zeitalters, die vor nichts zurückschrecken. Aber anstatt zu handeln, hofft er auf ein Sohnesopfer. Damit konterkariert Heines Text das Verhalten der Azteken in den Jahren 1520 und 1521, sehen diese der spanischen Bedrohung doch keinesfalls »[s]chnarchend« entgegen, sondern leisten erbitterten Widerstand. Gleichzeitig spricht er mit seinem Opferszenario aber auch ein Problem der Azteken an: Ihr Weltverständnis hilft ihnen nicht, mit den unbekanntem Ereignissen fertigzuwerden. Die Krieger verlassen sich auf ihre schweigenden Götter, ratlosen Herrscher und opferwütigen Priester, was dazu beiträgt, daß sie den Kampf verlieren. Ihre Verwirrung hält bis zum letzten Tag der Belagerung an, wie eine neue Gedenktafel am Templo Mayor belegt. Denn noch in der letzten Nachricht aus Tenochtitlan vom 12. August 1521 wissen die Azteken nicht, wie ihnen geschieht: »Nuestro Sol se ocultó / Nuestro Sol desapareció su rostro / y en completa obscuridad nos ha dejado«. Als die roten Fluten in Huitzilopochtli Tempel ausgetrocknet sind, färbt sich das Wasser des Sees rot: »Rojas están las aguas, están como teñidas, / y cuando las bebimos, es como si bebiéramos agua de salitre.«⁸² Angesichts der menschlichen Dramen, die sich 1521 in Tenochtitlan abspielen, fällt erneut die Schwerpunktsetzung von Heines Text auf: Die zweihundertvierzig Opfer auf spanischer Seite dominieren die Strophen des *Vitzliputzli*; die hundertaused Opfer auf aztekischer Seite werden nach dem roten Gemetzel der *Noche Triste* in Schlagwörtern gebündelt und in wortgewaltigen Untergangsprophetieungen abgehandelt (S. 74). Die eigentliche Konquista, der fast achtzigjährige Belagerungszustand Tenochtitlans, wird ausgeklammert. Während man von dem Einverleibungsprozeß Mexikos durch die Spanier nur aus zweiter Hand erfährt, bleiben die verschlingenden Einverleibungsszenarien der Azteken grellbeleuchtet im Textraum stehen. Die Verkehrung der gewohnten Geschichtsperspektive läuft auch deshalb partiell verkehrt, weil die Sicht der Opfer der Konquista durch diese Perspektivenleitung letztlich untergeht. Dies zeigt sich in exemplarischer Weise an der Verteufelung Vitzliputzlis, dem »ärmsteln] aller Götter« (S. 74).

Vitzliputzlis Verteufelung. – Der nach Grimm entstellte mexikanische Gottnamen fungiert in Heines Text als ein poetisches Distanzierungsverfahren: Es ermöglicht ein subversives Spiel mit Huitzilopochtli tiefem Fall aus einer europäisch-deutschen Perspektive. Die Namensgebung mit ihren phonetisch-semantischen Bezügen begünstigt eine Einkategorisierung des Aztekengottes: Sie läßt »Mexikos blutdürstigen Kriegsgott« zum »Vitzliputzli, Putzlivitzli« (S. 72) gerinnen, der »so putzig, / So verschnörkelt und so kindisch« ist, »Daß er trotz des innern Grauens / Dennoch unsre Lachlust kitzelt« (S. 66). Doch auch dieses »lliebstel l

Götchen« (S. 70), das in seiner Götzenburg aus rotem Backstein vergnügt vor sich hin vitzliputzelt, ist mit einem »Leckernäschen« ausgestattet, das »wollustglänzend« (S. 71) die warmen Düfte menschlichen Blutes einzusaugen vermag und seine Priester zwinkernd zu mehr Opfern animiert (S. 67). Dies läßt vermuten, daß es mehr mit dem Gott auf sich haben muß.

Schon für die Spanier ist Huitzilopochtli kein einfacher Götze, auch wenn sich seine Statuen, wie beim Frühjahrsfest, aus einem Gemisch aus Zweigen, gemahlenden Mohnkrautsamen, Farben und Federn zusammensetzen.⁸³ Das Herzblut, mit dem die Huitzilopochtli-Mischungen laut Cortés angereichert sind,⁸⁴ weist darauf hin: Es geht ihnen um das, was hinter diesen figürlichen Repräsentationen lauert, um den Opferkult, der ihn zum Inbegriff des Bösen werden läßt. Auch bei Heine ist Vitzliputzli mehr als ein Götze, sprachgeschichtlich ein kleiner Gott. Ausgestattet mit einer Stimme, »Seufzend, röchelnd, wie der Nachtwind. / Welcher koset mit dem Seeschilf« (S. 72), setzt sich das Götchen mit seinem Niedergang auseinander. Mit Vitzliputzlis Verteufelung zeigt Heines Text, welche teuflischen Folgen Einverleibungsprozesse haben.

(1.) Vitzliputzlis Kämpfe sind vergeblich. Bei den Azteken ist Huitzilopochtli Mutter Coatlicue für den Schutz des Lebens zuständig: Sie gibt Leben und sie nimmt es, falls das Leben das Leben bedroht. Ihre letzte Bestimmung ist somit der Krieg.⁸⁵ Damit ist auch Huitzilopochtli's Schicksal vorgezeichnet. Kaum im Mutterleib empfangen, plant er seinen ersten Rachefeldzug gegen die Intrigen des Mondes. Mit Speer und Schild wird er geboren.⁸⁶ In Heines Text macht Vitzliputzli den Rat seiner »Muhme«, Tante oder Amme, dafür verantwortlich, daß er versinkt: »Denn du rietest [mir] zum Kriege. / Und dein Rat, es war ein Abgrund« (S. 73). Der Kult um den bluthungrigen Gott, mit dem die Schaffung des Aztekenreiches legitimiert wird, steht durch Vitzliputzlis Reflexion selbst zur Disposition: Es ist die Kriegsführung, die dem Kriegsgott zum Verhängnis wird. Das macht auch die für ihn gefallenen Menschenopfer sinnlos. Besiegt wird seine Fahrt abwärts aber durch das, was die Männer aus dem Osten auf ihrer Fahne mit sich bringen: durch das Weib, das die Mutter Gottes ist. Vitzliputzli setzt seinen Fall in Beziehung zum Aufstieg Marias. Er weiß, daß er seinen Platz im Götterhimmel durch die zürnende Himmelsfürstin verliert. Damit deutet er an, daß Maria mit ihrer durchbohrten Brust in Mexiko gute Startbedingungen vorfindet: Opferrituale mit schmerzreichen Prozeduren im Brustbereich, gottesmütterliche Vorgängerinnen und sinkende Kriegsgötter, die sie als stolz, zaubertätig, schützend wahrnehmen (S. 73–74). Als Himmelsfürstin und Jungfrau ohne Makel hat Maria einen Vorteil, den Vitzliputzli nicht hat: Sie kann in Zwischenräumen fungieren, als Mittlerin zwischen Gott und Mensch und als Mittlerin zwischen den aztekischen und den spanischen Göttern, Heiligen, Ritualen. Die Substitution aztekischer Opferbräuche nimmt mit Maria ihren Lauf. Es bleibt aber fraglich, ob sich die Heilserwartungen erfüllen.

(2.) Vitzliputzlis Verteufelung ist eine kriegstechnische Mauserung. In Justus Friedrich Wilhelm Zachariaes *Cortes*-Epos von 1766 ist für Adramelech ausschließlich die Rolle des mexikanischen Teufelsgottes vorgesehen.³⁷ In Heines *Vitzliputzli*-Gedicht steht Vitzliputzlis Verteufelung hingegen für die kriegsstrategische Umorientierung eines untergehenden Kriegsgottes. Huitzilopochtli geht in der aztekischen Mythologie aus einer unbefleckten Empfängnis hervor. Coatlicue hält eine Feder über ihren Leib und empfängt den Sohn, der ihr Lebenswerk weiterführt: Er ist verantwortlich für die Nahrung der fünften Sonne. Bei Heine ist von kosmischen Erlösungsaktionen keine Rede mehr. Sein Vitzliputzli ist mit den Ratten verwandt, wie seine »Muhme / Rattenkönigin« (S. 73) verrät. Durch die Nagetierchen wird er zwar auch in Heines Text mit dem Teufel assoziiert. Die spanischen Verteufelungen im Templo Mayor werden jedoch gleichzeitig spielerisch herausgefordert: Abendländische Symbolketten und wertgetränkte Blicke reichen nicht mehr aus, um Vitzliputzli zum Teufel zu erklären. Erst als sein Reich in Trümmern liegt, macht sich der gestürzte Gott in eigener Regie zu dem, was die Spanier in ihm zu sehen glauben: zum Teufel. Und er verteufelt sich auch nur deshalb selbst, weil er durch diese Mauserungsstrategie seine umstürzlerischen Bestrebungen in Übersee ausleben kann. Huitzilopochtli, der sich in seinem Tempel allenfalls mit schrecklichen Blicken gegen die Dämonisierungskampagne der Spanier wehren kann, wird somit in neuer – vitzliputzliger – Form ein Stück Selbstbestimmungsrecht zugesprochen. Denn durch seine Selbst-Verteufelung verwandelt Vitzliputzli Ohnmacht in Macht und Abstieg in Aufstieg (S. 74–75):

Ich verteufle mich, der Gott
Wird jetzund ein Gottseibeius;
Als der Feinde böser Feind,
Kann ich dorten wirken, schaffen. I . . I
Ja, ein Teufel will ich werden,
Und als Kameraden grüß ich
Satanas und Belial,
Astaroth und Belzebub.

Mit den Hinweisen auf den Ankläger Satan, den Antichrist Belial, die nackte Astaroth und den Dämonenführer Belzebub stellt Vitzliputzli sein Karriere-Programm vor und rückt seinen Fall in die Nähe des Höllensturzes und der gefallenen Frauen und Engel: »Vnd es erhub sich ein streit im himel / I . . I / Vnd der gros Drach / die alte Schlange / die da heisst der Teuffel vnd Satanus / ward ausgeworffen« (Offenbarung 12, 7–9). Drei seiner Kameraden sind weg begleitende Widersacher von Jesus, an denen sich die Auserwähltheit des Gottessohnes immer wieder bestätigen muß. Durch die Fliegen, die um Vitzliputzlis Stirn krei-

sen (S. 73), wird auf den Herrn der Fliegen und damit auf das Sprichwort verwiesen, Jesus treibe die »Teufel nicht anders aus / denn durch Beelzebub / der teuffel öbersten« (Matthäus 12, 24). Nur als Teufel kann Vitzliputzli Rache an der »ruchlos / Böseln| Brut« (S. 72) nehmen, die ihn mit Marias Beistand aus dem Götterhimmel vertreibt. Während die Racheschwüre von Zachariaes Adramelech-Teufel nur an der Oberfläche kratzen,⁸⁸ dringt Heines Vitzliputzli-Teufel mit seinen Racheschwüren in tiefere Gefilde ein.

(3.) Vitzliputzlis Rache ist reproduktiv ausgerichtet. Das gefallene Götchen ist nicht nur deshalb gefährlich, weil es sich zu mausern versteht, sondern weil es dort Einfluß auszuüben sucht, wo über das Schicksal Europas entschieden wird. Mit der Unheilsgöttin Katzlagara ruft Vitzliputzli in seinem dialogisch angelegten End-Monolog erneut die menschenfressenden Katzen und damit das kulinarische Verschmelzungsszenario in seinem Tempel auf (S. 65). Das ist kein Zufall, beweist er doch schon wenige Strophen später, daß er koloniale Überschreibungsprozesse zu antikolonialen Zwecken einzusetzen vermag. Er weiß, daß er durch Einverleibungsvorgänge nicht verlorenght, sondern als Teil der einverleibten Kultur Teil der einverleibenden Kultur bleibt. Als verschluckter Brocken aus Mexiko will er diesen Standortvorteil Mitte ausnutzen und sich lockend, ködernd, kitzelnd in Europas innerste Angelegenheiten einmischen, in Leibes- und in Liebesdinge. Die Metze, die gehörnte Liebesgöttin »Astaroth«⁸⁹, Lili/th und die Schlange belegen, daß Vitzliputzli auf Sündenfälle und deren Folgen setzt, auf eine Endlos-Spirale aus Lust und Leid (S. 75). Während das alte Mexiko untergeht und mit den Steinen der 78 Tempel Gotteshäuser für die Virgen de Guadalupe gebaut werden, will er aus sicherer Entfernung die Mutter Gottes durch die genannten Mütter der Sünde austreiben, will eine der Quellen marianischer Macht, den Keuschheitskult, durch den entfesselten Austausch menschlicher Körperflüssigkeiten versiegen lassen, will aus den marienhörigen Europäern das herauskitzeln, was ihn zum Lachen bringt: das Sexuelle mit seinen »Grausamkeiten« (S. 75). Das grausame Sexuelle bedeutet in den *Lamentationen* Krankheit und Tod. Es weist im *Vitzliputzli* nicht nur auf die (häufig erzwungene) Vermischung zweier Rassen hin, für die Cortés und Malintzin exemplarisch stehen, sondern auch auf eine ihrer Nebenwirkungen: die Verbreitung der Syphilis, die unter anderem durch spanisch-nichtspanische Beziehungen Europa erreicht und dort schlimmer wütet als die Pest,⁹⁰ aber eben nicht schlimm genug, um den Fortbestand der Europäer – und damit den Einflußbereich ihres Vitzliputzlis – zu gefährden. In anderen Worten: Huitzilopochtli wird zu Vitzliputzli wird zu dem aus der Neuen Welt kommenden list-, lust- und luesbringenden Exotischen. Dieser Fall vom Sonnengott zum Höllengott ist tief – und er ist und bleibt ein europäisches Phantasiegebilde, das auch in Heines multiperspektivischem Konquista-Spiel eine problematische Sicht auf die Azteken und ihren Gott begünstigt. Denn einerseits steht sein Vitzliputzli als unver-

daulicher Brocken für die zerstörerischen Folgen kolonialer Freßgier. Andererseits wird mit seinem verteuflten Gott eine koloniale Phantasie fest- und weitergeschrieben, die ausschließlich im Exil Blüte treibt, wie dieser abschließende deutsch-mexikanische Vergleich beweist.

Auch in heutigen Kulturproduktionen sagt die Namenswahl – Huitzilopochtli versus Vitzliputzli – etwas über den Umgang mit der Konquista aus. In der deutschen Kinderliteratur wird Vitzliputzli auch in diesem Jahrtausend weiter als Schreckgestalt eingesetzt. Der Sturz eines Drachens ist an dieser Stelle erneut ein Stichwort: Als fürchterlicher Drache Vitzliputzli treibt er 2001 in Karlhans Franks *Drachengeschichten* sein Unwesen, bis er vom kleinen Kurt zu Fall gebracht wird.⁹¹ Etwas anders hingegen sind Huitzilopochtlis Mauserungen in Mexiko abgelaufen – und das nicht nur, weil die Drachenfigur schon mit der Federschlange Quetzalcóatl besetzt ist.⁹² Zwar sind von Huitzilopochtlis Tempel am Zócalo nur noch die Grundmauern zu sehen. Der Name Huitzilopochtli ist aber nicht in Vergessenheit geraten, wie ein erster Blick auf den Stadtplan zeigt: dreizehn Straßen in Mexiko-Stadt führen diesen Namen, im Großraum sind es noch mehr. Ein zweiter Blick verrät gar, daß es unzählige Hinweise auf Huitzilopochtli und seinen Sonnenkult gibt, sogar am heiligen Tepeyac-Hügel der Virgen de Guadalupe. Teufelsdarstellungen lassen sich allenfalls indirekt finden, wie etwa bei den *Posada*-Festlichkeiten: Der Tontopf voller Kostbarkeiten, mit dem zuvor Huitzilopochtlis Geburt gefeiert wurde, wird nun als *piñata* mit dem Teufel und den Todsünden assoziiert.⁹³ Im »schöne[n] Lande. / Welches Mexiko geheiß[n]« (S. 60), muß Huitzilopochtli während und nach der Konquista seine Position als Schöpfergott aufgeben. Die von Horst Rüdiger prophezeite ruhmlose Götterdämmerung in den staubigen Sielen der Metropolen bleibt ihm im modernen Mexiko dennoch erspart.⁹⁴ Er darf hier als geschätzte Nationalerinnerung, als Hauptgott der Vorfahren, *de los tatarabuelos de los tatarabuelos*, in der Menschenbrust weiter existieren, was in der mexikanischen Kinderliteratur offen thematisiert wird. »Me gusta mucho recordar mi pasado, porque – así lo dicen mis mayores – no debemos olvidar de dónde venimos«⁹⁵, warnt uns das Mädchen Xóchitl aus dem *Distrito Federal*, das sich 2002 in Guillermo Murrays *Los aztecas para niños* auf eine Reise in seine aztekische Vergangenheit begibt. Nicht nur ihr Náhuatl-Name Xóchitl – »Blume« – verweist auf das Erbe der Blumenkrieger, sondern auch ihre Einführung von Huitzilopochtli als dem mächtigsten Gott aller Götter. Von dem Teufel mit den entstellten Augen, den Cortés im Tempel so eifrig mit Marien-Bildern austreiben wollte, fehlt in diesem Kinderbuch jede Spur. Der tiefe Fall des Gottes versperrt bei Xóchitl nicht die Sicht auf die höheren Möglichkeiten, mit denen sein Name im Hochtal verknüpft war. Was bleibt, ist die Erinnerung an den Gott, der die Azteken an den Ort geführt hat, wo die Kaktusfrüchte gedeihen, und der noch immer als »uralte« Orientierungshilfe im verwirrenden Chaos einer

modernen Mega-Stadt dient. Was bleibt, ist die Vorstellung, daß die brennenden Herzen für Huitzilopochtli einst einen kosmischen Sinn hatten und daß die Geopferten zu Sonnenstrahlen und die Sonnenstrahlen zu Kolibris werden konnten.⁹⁶

Anmerkungen

- 1 Bernal Díaz del Castillo: *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, introducción y notas de Joaquín Ramírez Cabañas, México 2004, S. 171–177.
- 2 Ebd., S. 174.
- 3 Ebd., S. 175.
- 4 Michael Wood: *Auf den Spuren der Konquistadoren*, aus dem Englischen übersetzt von Ursula Blank-Sangmeister unter Mitarbeit von Helga Biem, Stuttgart 2003, S. 68.
- 5 Miguel León-Portilla, Renate Heuer (Hg.): *Rückkehr der Götter. Die Aufzeichnungen der Azteken über den Untergang ihres Reiches*, aus dem Náhuatl übersetzt von Ángel María Garibay K., Köln-Opladen 1962, S. 124.
- 6 Friederike Kempner: *Heinrich Heine*, in: *Die sämtlichen Gedichte der Friederike Kempner*, mit einem Nachwort von Peter Horst Neumann, Bremen 1964, S. 124.
- 7 Otto Alexander Banck: *Notiz. Dresdner Journal. Nr. 285 vom 31. Oktober 1851*, in: *Heinrich Heines Werk im Urteil seiner Zeitgenossen. Rezensionen und Notizen zu Heines Werken aus den Jahren 1849 bis 1851*, Bd. 10, hg. von Christoph auf der Horst, Stuttgart-Weimar 2004, S. 596.
- 8 Robert Prutz: *Deutsches Museum. Zeitschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben vom 1. Oktober 1851*, in: Ebd., S. 562 f.
- 9 Robert Steegers: *Heinrich Heines »Vitzliputzli«. Sensualismus, Heilsgeschichte, Intertextualität*, Stuttgart-Weimar 2006, S. 15.
- 10 Heinrich Heine: *Romanzero*, in: *Sämtliche Schriften*, Bd. 6.1, hg. von Klaus Briegleb, München 1975, S. 7–186, hier S. 73. – Auf diese Ausgabe beziehen sich die Seitenangaben im Text.
- 11 »Les Mexicains donnaient à leur dieu guerrier le nom de *Vitzliputzli*, comme les Hébreux avaient appelé leur seigneur *Sabaoth*«, Voltaire: *Dictionnaire philosophique*, Paris 1961, S. 361.
- 12 Ein Beispiel für diese Ungenauigkeit ist Clarll Hlenryl Ibershoff: *Vitzliputzli*, in: *Modern Language Notes*, 28(1913), S. 211. Aber selbst in neueren Abhandlungen, die Vitzliputzlis Schicksal untersuchen, finden sich widersprüchliche Angaben, so behauptet Ferdinand Anders, es liege »keine Verballhornung des Götternamens Huitzilopochtli als »Vitzliputzli« vor. Ferdinand Anders: *Huitzilopochtli - Vitzliputzli - Fitzliputzli - Fitzebutz. Das Schicksal eines mexikanischen Gottes in Europa*, in: *Focus Behaim-Globus. Katalog zur Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum*, Bd. 1, hg. von Gerhard Bott und Johannes Willers, Nürnberg 1992, S. 430.
- 13 Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, unveränderter Nachdruck, Bd. 12, Leipzig 1951, S. 386.
- 14 Fray Bernardino de Sahagún: *Historia general de las cosas de Nueva España*, con numeración, anotaciones y apéndices de Ángel María Garibay K., México 1999, S. 173.
- 15 Barbara Allen Woods: *Goethe and the German Vitzliputzli*, in: *Folklore International. Essays in traditional literature, belief, and custom in honor of Wayland Debs Hand*, ed. D.K. Wilgus with the assistance of Carol Sommer, Hatboro 1967, S. 255.

- 16 Johann Christoph Adelung: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen*, Bd. 4, Wien 1811, S. 559.
- 17 Theodor Heinsius: *Volkthümliches Wörterbuch der Deutschen Sprache mit Bezeichnung der Aussprache und Betonung für die Geschäfts- und Lesewelt*, Bd. 4, Hannover 1822, S. 1402.
- 18 Heinrich Heine: *Die Nordsee (1826). Dritte Abteilung*, in: *Sämtliche Schriften*, Bd. 2, München 1969, S. 236.
- 19 William Bullock: *Six Months Residence and Travels in Mexico*, Port Washington-London 1971, S. 340.
- 20 Miguel León-Portilla: *La filosofía náhuatl. Estudiada en sus fuentes*, con un nuevo apéndice, prólogo de Ángel María Garibay K., México 2001, S. 100.
- 21 Homi K. Bhabha: *Verortungen der Kultur*, in: *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*, hg. von Elisabeth Bronfen, Benjamin Marius und Therese Steffen, übersetzt von Anne Emmert und Josef Raab, Tübingen 1997, S. 134.
- 22 Miguel León-Portilla: *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, México 1968, S. 13.
- 23 Elisabeth Bronfen, Benjamin Marius: *Hybride Kulturen. Einleitung zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*, in: *Hybride Kulturen*, S. 20.
- 24 Miguel León-Portilla (Hg.): *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista*, introducción, selección y notas de Miguel León-Portilla, versión de textos nahuas de Ángel María Garibay K. y Miguel León-Portilla, ilustraciones de los códices de Alberto Beltrán, México 2004, S. IX.
- 25 Ebd., S. 160.
- 26 Ausführlcher zur Nürnberger Flugschrift *Ein auszug ettlicher sendbrieff . . . und anderen frühneuzeitlichen Berichten über die Konquista* vgl. Dietrich Briesemeister: *Frühe Berichte über die spanischen Eroberungen in deutschen Übersetzungen des 16. Jahrhunderts*, in: *Der eroberte Kontinent. Historische Realität, Rechtfertigung und literarische Darstellung der Kolonisation Amerikas*, hg. von Karl Kohut, Frankfurt/Main 1991, S. 246-259.
- 27 *Neue zeitung, von dem lande, das die Sponier funden haben ym 1521iare genant Jucatan*, 1522. [Mikrofiche-Kopiel.
- 28 Sebastian Franck: *Weltbuch: spiegel vn bildtnis des gantzen erdbodens von Sebastiano franco Wördensi in vier bücher / nemlich in Asiam / Aphricam / Europam / vnd Americam / gestelt vnd abteilt . . .* Tübingen 1534, S. ccxxxiii. [Mikrofilm-Kopiel.
- 29 Elisabeth Frenzel: *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart 1976, S. 503.
- 30 Alexander von Humboldt: *Versuch über den politischen Zustand des Königreichs Neuspanien*, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 9.1, Stuttgart 1890, S. 54.
- 31 Prutz: *Deutsches Museum*, S. 563.
- 32 Andreas Böhn: *Der fremde Mythos und die Mythisierung des Fremden. Heines politisch-literarische Mythologie in »Vitzliputzli«*, in: *Aufklärung und Skepsis. Internationaler Heine-Kongress 1997 zum 200. Geburtstag*, hg. von Joseph A. Kruse, Bernd Witte und Karin Füllner, Stuttgart-Weimar 1998, S. 368.
- 33 Ebd., S. 371.
- 34 Susanne Zantop: *Lateinamerika in Heine. Heine in Lateinamerika: »... das gesamte Kannibalencharivari. . .«*, in: *Heine-Jahrbuch*, 28(1989), S. 76.
- 35 Böhn: *Der fremde Mythos*, S. 373.

- 36 John Carson Petty: *Anticolonialism in Heine's »Vitzliputzli«*, in: *Colloquia Germanica*, 26(1993)1, S. 37.
- 37 Zantop: *Lateinamerika in Heine*, S. 80.
- 38 Anne Maximiliane Jäger: *Große Oper der alten neuen Welt. Überlegungen zu Heines »Vitzliputzli«*, in: *Heine-Jahrbuch*, 39(2000), S. 54, und dies.: *Tragödien einer Zeitenwende. Heinrich Heines 1492*, in: *literaturkritik.de*, Februar 2006, <http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez-id=9115>.
- 39 Barbara Dröschner: *»Vitzliputzli« von Heinrich Heine und »Huizilopochtli« von Rubén Darío. Korrespondenzen zwischen zwei Kosmopoliten am Beispiel eines mexikanischen Mythos*, in: *Arcadia*, 42(2007)2, S. 306.
- 40 Steegers: *Heinrich Heines »Vitzliputzli«*, S. 15–18.
- 41 Petty: *Anticolonialism in Heine's »Vitzliputzli«*, S. 40 und 42.
- 42 Edward W. Said: *Die Politik der Erkenntnis*, in: *Hybride Kulturen*, S. 95.
- 43 Bhabha: *Verortungen der Kultur*, S. 127.
- 44 Alfonso de Toro: *Jenseits von Postmoderne und Postkolonialität. Materialien zu einem Modell der Hybridität und des Körpers als transrelationalem, transversalem und transmedialem Wissenschaftskonzept*, in: *Räume der Hybridität. Postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur*, hg. von Christof Hamann und Cornelia Sieber, Hildesheim 2002, S. 31.
- 45 Gudrun Loster-Schneider: *Von Amphibien und Zwittern. Mannweibern und Maul- eseln. Nationalkulturelle und sexuelle Hybridität in Heinrich von Kleists »Die Verlobung in St. Domingo«*, in: *Geschlecht - Literatur - Geschichte II. Nation und Geschlecht*, hg. von Gudrun Loster-Schneider, St. Ingbert 2003, S. 58.
- 46 Ute Gerhard: *Multikulturelle Polyphonie bei Heinrich Heine. Der »Romanzero« gelesen im Archiv kultureller Hybridisierung*, in: *Räume der Hybridität*, S. 199–211.
- 47 Gudrun Loster-Schneider: *»Wer hat Angst vor Virginia Woolf?« Genderwissenschaftliche Paradigmen in den historischen Kulturwissenschaften*, in: *Geschlecht - Literatur - Geschichte I*, hg. von Gudrun Loster-Schneider, St. Ingbert 1999, S. 32.
- 48 Zantop: *Lateinamerika in Heine*, S. 79.
- 49 Walter Klaar: *Kommentar zu Band 6.1. Gedichte*, in: *Heinrich Heine: Sämtliche Schriften*, Bd. 6.2, München 1976, S. 48.
- 50 Jäger: *Große Oper der alten neuen Welt*, S. 57.
- 51 Sahagún: *Historia general*, S. 770.
- 52 Díaz del Castillo: *Historia verdadera*, S. 178.
- 53 Sahagún: *Historia general*, S. 783.
- 54 Díaz del Castillo: *Historia verdadera*, S. 253.
- 55 August Klingemann: *Ferdinand Cortez, oder: die Eroberung von Mexiko. Historisches Drama in fünf Acten*, in: *August Klingemann's dramatische Werke*, Bd. 3, Wien 1819, S. 94.
- 56 León-Portilla: *Rückkehr der Götter*, S. 60 f.
- 57 Wood: *Auf den Spuren der Konquistadoren*, S. 76.
- 58 Díaz del Castillo: *Historia verdadera*, S. 181.
- 59 Ebd., S. 4.
- 60 Octavio Paz: *El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta a El laberinto de la soledad*, México 1999, S. 117.
- 61 Díaz del Castillo: *Historia verdadera*, S. 257.
- 62 Miguel León-Portilla: *Tonantzin Guadalupe. Pensamiento náhuatl y mensaje cristiano en el »Nican mopohua«*, México 2000, S. 41.
- 63 Sahagún: *Historia general*, S. 704 f.

- 64 León-Portilla: *Tonantzin Guadalupe*, S. 63.
- 65 José Manuel Villalpando: *La Virgen de Guadalupe: una biografía*, México 2004, S. 23.
- 66 Ebd., S. 89–92.
- 67 José Álvarez Junco: *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid 2001.
- 68 Dieses Image der leidenden *Patria/Matria España* »letra, en definitiva, una transposición de la tradicional *Mater dolorosa* del imaginario católico. Para alguien educado en el catolicismo mediterráneo, nada era más fácil de evocar que la madre anegada en lágrimas al pie de la cruz«. Vgl. hierzu Álvarez Junco: *Mater dolorosa*, S. 568. Das Zitat der sterbenden Mutter stammt aus seinem Online-Thesenblatt, <http://servicios.elcorreodigital.com/auladecultura/aula261101e.html>.
- 69 Sahagún: *Historia general*, S. 781.
- 70 Ebd., S. 741.
- 71 Ebd., S. 729.
- 72 Yolotl González Torres: *El sacrificio humano entre los mexicas*, in: *Arqueología Mexicana. El sacrificio humano*, 63(2003), S. 40–43.
- 73 Leonardo López Luján: *Exageraron conquistadores sobre sacrificios aztecas*, in: *La Jornada*, 19.9.2007, <http://www.jornada.unam.mx/ultimas/2007/09/19/exageraron-conquistadores-sobre-sacrificios-aztecas-especialista>.
- 74 León-Portilla: *Rückkehr der Götter*, S. 82.
- 75 Díaz del Castillo: *Historia verdadera*, S. 352 f.
- 76 Schon die *Neue zeitung* von 1522 berichtet über das Essen von Menschenfleisch in Tenochtitlan.
- 77 Ein prominentes Beispiel sind Prescotts Ausführungen von 1843: »Human sacrifice, however cruel, has nothing in it degrading to its victim. It may be rather said to ennoble him by devoting him to the gods. [...] The Mexicans were not cannibals in the coarsest acceptation of the term. They did not feed on human flesh merely to gratify a brutish appetite, but in obedience to their religion«. William H. Prescott: *History of the Conquest of Mexico*, ed. John Foster Kirk, New York 2004, S. 31.
- 78 León-Portilla: *Visión de los vencidos*, S. 202.
- 79 Hernán Cortés: *Segunda Carta Relación de Hernán Cortés al Emperador Carlos V. Segura de la Frontera 30 de octubre de 1520*, in: *Cartas de Relación*, México 2002, S. 61.
- 80 Martin Luther: *Biblia / das ist / die gantze Heilige Schrifft Deudsch*, Köln u. a. 2002. Alle weiteren Bibelzitate im Text werden nach dieser Ausgabe zitiert.
- 81 Marialba Pastor: *La visión cristiana del sacrificio humano*, in: *Arqueología Mexicana*, S. 58.
- 82 Sahagún: *Historia general*, S. 818.
- 83 Ebd., S. 778.
- 84 Hernán Cortés: *La gran Tenochtitlan*, presentación de Ernesto de la Torre Villar, México 2004, S. 21.
- 85 León-Portilla: *La filosofía náhuatl*, S. 119.
- 86 Sahagún: *Historia general*, S. 191 f.
- 87 Vergleiche hierzu den zweiten Gesang in seinem Epos, in dem alle Teufel vorgestellt werden: Justus Friedrich Wilhelm Zachariae: *Cortes*, Braunschweig 1766, S. 39–65.
- 88 Ebd., S. 64.
- 89 Manfred Lurker: *Lexikon der Götter und Dämonen. Namen, Funktionen, Symbole/Attribute*, Stuttgart 1984, S. 36 f.
- 90 Horst Rüdiger: *Vitzliputzli im Exil*, in: *Untersuchungen zur Literatur als Geschichte. Festschrift für Benno von Wiese*, hg. von Vincent J. Günther u. a., Berlin 1973, S. 317.

- 91 Karlhans Frank: *Drachengeschichten* (Reihe »Leserabe«), Ravensburg 2001, S. 18.
92 Patrick Absalon: *Los secretos del dragón*, Barcelona 2006, S. 19.
93 Amaranta Leyva: *El origen prehispánico de las posadas*, in: *Correo del Maestro*, Dezember 2003, <http://www.correodelmaestro.com/anteriores/2003/diciembre/Iartistas91.htm>.
94 Rüdiger: *Vitzliputzli im Exil*, S. 318.
95 Guillermo Murray: *Los aztecas para niños. Cuentos y leyendas de ciudades y animales*, México 2002, S. 7.
96 Ebd., S. 93.

Torsten Hoffmann

Das Interview als Kunstwerk

Plädoyer für die Analyse von Schriftstellerinterviews
am Beispiel W.G. Sebalds

Daß sich die Literaturwissenschaft mit Schriftstellerinterviews schwertut, kann nicht behauptet werden. Sie macht es sich vielmehr zu leicht mit ihnen, indem sie diese Textgattung weitgehend ignoriert. Zwar werden Interviewäußerungen gelegentlich herangezogen, um eigene Forschungsthesen zu bekräftigen, kaum einmal richtet sich der Blick aber auf die Spezifika dieser Textsorte. In dieser Hinsicht besteht zwischen dem expandierenden Angebot an Interview-Bänden und der konstant gering bleibenden wissenschaftlichen Nachfrage eine deutliche Diskrepanz.

Daran hat auch der 2002 veröffentlichte erste Versuch, die Geschichte des Autoreninterviews aus germanistischer Perspektive in den Blick zu nehmen, wenig geändert. Zum einen, weil der Titel von Holger Heubners Monographie *Das Eckermann-Syndrom. Zur Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte des Autoreninterviews* mehr verspricht, als er in seiner Konzentration auf den Goethe-Überlieferer Johann Peter Eckermann und den Schriftsteller und Theatermacher Heiner Müller einlöst; man erfährt hier zwar viel über die beiden Autoren, erhält aber nur wenige Anhaltspunkte für eine systematische Interviewanalyse. Zum anderen, was zugleich Ursache und Symptom des verbreiteten Desinteresses ist, weil der Band im abgelegenen Berliner Logos Verlag publiziert und nur von wenigen Bibliotheken angekauft worden ist.

Es gilt damit weiterhin, was Hans Joachim Schröder bereits 1991 in einer der seltenen grundsätzlichen Auseinandersetzungen mit Schriftstellerinterviews bemerkt hat: Das Desinteresse der Philologen hat (vor allem angesichts einer wachsenden soziologischen und geschichtswissenschaftlichen Beschäftigung mit Interviews) »förmlich etwas Staunenswertes«. »Niemand kommt auf die Idee«, so führt Schröder in seinem Aufsatz weiter aus, »daß Interviews eine Sprech- und Textform sind, die in bezug auf ihre Literarizität zu untersuchen höchst aufschlußreich sein könnte.«¹

So erstaunlich, wie Schröder unterstellt, ist die literaturwissenschaftliche Scheu vor Interviews freilich nicht, resultiert sie doch in doppelter Hinsicht aus einflußreichen Autorkonzepten. Im Kontext eines *poeta vates*-Modells, das eine göttliche oder (in nach-metaphysischen Zeiten) immanent-unbewußte Inspiration zur Quelle der Kunst erklärt, gehen rationale Selbstaussagen von Autoren an

den irrational erlangten Einsichten ihrer Texte vorbei. »Und bin *ich* es«, lautet die rhetorische Frage, die Rainer Maria Rilke 1925 seinem polnischen Übersetzer stellt, »der den Elegien die richtige Erklärung geben darf? Sie reichen unendlich über mich hinaus.«² Ähnlich äußern sich auch Heiner Müller oder der von Müller verehrte Ernst Jünger, von dem die Aussage überliefert wird: »Wer sich selbst interpretiert, begibt sich unter sein Niveau« (was Peter Rühmkorf zu der pointierten Replik veranlaßt hat: »Wer Angst hat, sich unter sein Niveau zu begeben, interpretiert sich selbst«).³ Mit anderen Worten: In einem emphatischen Autorkonzept, das zwischen dem inspirierten Schreiber und dem uninspirierten Beantworter von Interviewfragen differenziert, ergibt die Befragung von Schriftstellern über deren Texte keinen rechten Sinn. Der Autor als Person steht hier in jedem Fall als Verlierer fest: Zeigt er sich im Interview auf der Höhe seiner Werke, ist er kein inspirierter Dichter; sind ihm seine ästhetischen Einsichten nicht bewußt, bestätigt er zwar das Autormodell, enttäuscht aber als Person und kann zum besseren Verständnis seiner Texte nichts beitragen.

Von der Angst, sich bei der Beschäftigung mit Schriftstellerinterviews unter ihr Niveau zu begeben, ist die Literaturwissenschaft zweitens (und vermutlich: vor allem) geprägt, weil eine autorkritische Haltung jahrzehntelang zum guten philologischen Ton gehörte. Die Überzeugung, daß Texte und nicht Autorintentionen der primäre Gegenstand wissenschaftlicher Interpretationen sind, stellt bis heute eine der wenigen fast allgemeingültigen Grundannahmen eines ansonsten heterogenen Fachs dar. Beschäftigt man sich mit dem Autor, setzt man sich dem »Verdacht der theoretischen Naivität aus«,⁴ wie es in der Einleitung zu einer 2000 erschienenen Textsammlung zur *Theorie der Autorschaft* heißt (die nicht unwesentlich zu einer Re-Etablierung des Autors bzw. der Reflexion von Autorfunktionen in der neueren Forschung beigetragen hat). Und tatsächlich ist der Zusammenhang von Schriftstellerinterviews und theoretischer Naivität von einigen Herausgebern älterer Interviewsammlungen so unfreiwillig wie nachdrücklich bestätigt worden: Wer davon ausgeht, in Autoreninterviews (im Unterschied etwa zu literaturwissenschaftlichen Arbeiten) eine »authentische Deutung«⁵ oder ein »unverstellteres Bild«⁶ von Werk und Autor geliefert zu bekommen, wird den Selbstinszenierungs- und Maskierungsmöglichkeiten des Interviews nicht gerecht und bringt die wissenschaftliche Beschäftigung mit Interviews nicht voran.

Der Verweis auf die Unterreflexivität solcher Standpunkte, auf prinzipiell autorkritische Positionen oder auf das *poeta vates*-Konzept kann das Desiderat literaturwissenschaftlicher Interviewanalysen allerdings nur dann erklären, wenn man davon ausgeht, es bei Interviews mit einer metatextuellen Form der Selbsterklärung zu tun zu haben und nicht mit einer literarischen Textsorte. Daß diese Annahme nicht selbstverständlich ist, zeigt das Beispiel Heiner Müller

(mit dessen Interviews sich neben Heubner auch Sascha Löschner in einer ebenfalls 2002 veröffentlichten Monographie beschäftigt hat).⁷

Heiner Müller, der im Jahrzehnt vor seinem Tod 1995 gerade als Interviewpartner Kultstatus genossen hat, ist ein schillernder Beleg dafür, daß Schriftsteller nicht nur in ihren ›literarischen‹ Texten, sondern auch in ihren Interviews einen Personalstil ausprägen. Müller wurde zu zahlreichen langen Fernsehinterviews (oft geführt von Alexander Kluge) geladen, seine Interviews waren schon zu Lebzeiten Müllers in rund einem Dutzend Bände nachzulesen, und auch seine Autobiographie *Krieg ohne Schlacht* erschien 1992 in Interviewform. In der 2008 abgeschlossenen Werkausgabe des Suhrkamp-Verlags füllen die Interviews die Bände 10 bis 12 und stellen mit ihren rund 2800 Seiten die dramatischen Eigenproduktionen Müllers zumindest quantitativ in den Schatten. Charakteristisch für Müllers Interviews ist, daß sie kaum Erhellendes über Müllers literarisches Werk enthalten. Auf die Bitte nach Selbstkommentierung reagierte Müller zumeist mit rätselhaften Anekdoten, paradoxen Verknüpfungen oder entlegenen Zitaten – oder gleich mit dem Hinweis, daß er sich seine eigenen Texte selbst nicht erklären könne: »Wenn ich weiß, was ich sagen will, sage ich es. Dazu muß ich nicht schreiben.«⁸ Daß der Autor sich »cher passiv und anscheinend ohne große intellektuelle Motivation«⁹ zu Interviews hergebe (wie es nach Gérard Genette der Normalfall des Schriftstellerinterviews ist), kann in Müllers Fall trotz solcher Ausweichmanöver nicht behauptet werden. Denn Müller nutzte die Spontaneität der Gesprächssituation regelmäßig für gewitzte Assoziationsketten, die literarische Gefilde rasch verließen und bisweilen zu Einsichten führten, die ihn selbst überrascht haben dürften: »Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft«,¹⁰ konstatiert Müller 1991 im Gespräch mit Frank M. Raddatz etwa und verrät an anderer Stelle: »Ich bin ein Neger.«¹¹ Für Müller sind Interviews, so kann man einem 1985 geführten Interview entnehmen, »mehr performances, es hat vielleicht mehr mit Theater zu tun als mit Literatur.«¹² An Müllers Unterscheidung zwischen Literatur und Theater ist in bezug auf die Textsorte ›Interview‹ vor allem das Gemeinsame bemerkenswert: In beiden Fällen handelt es sich um eine Kunstform, während Schriftstellerinterviews gemeinhin für Sekundärdiskurse *über* Kunst und damit für Sachtexte gehalten werden. So schreibt die Herausgeberin der erweiterten Neufassung von Müllers Interview-Autobiographie mit der Beiläufigkeit des Selbstverständlichen, daß Müller in seinem Buch eine »nicht-literarische Form«¹³ gewählt habe.

Die Interviews mit Müller zeigen, daß man Interviews nicht als explikative Texte lesen muß, ja oft nicht einmal kann. Deshalb liegt dem autorkritischen Vorbehalt gegenüber Interviews genau der Interpretationsfehler zugrunde, den die Autorkritik gerade vermeiden will: Die autorkritische Mißachtung von Interviews basiert auf einer nicht notwendigen Gleichsetzung von Interviewäußerungen und Autorintentionen, blendet, bezogen auf die Textsorte ›Interview‹, also die

Eigenständigkeit und Literarizität des Textes aus und betreibt damit im Namen der Autorkritik eine unnötige Aufwertung des Autors.

Umgehen läßt sich dieses Paradox, wenn man, wie Heubner es in seiner Studie getan hat, zwischen zwei Interviewtypen unterscheidet: dem »klassischen Autoreninterview« auf der einen Seite, das als »kommentierende Sekundärkommunikation«¹⁴ außerhalb des Ästhetischen anzusiedeln ist, und dem »Autoreninterview als Kunstform« auf der anderen Seite, in dem es nicht auf Informationsvermittlung (und damit auch nicht auf Autorintentionen) ankommt, sondern um die »Generierung eigenständiger und sich selbst tragender Zeichenwelten«.¹⁵ Doch was theoretisch einleuchtet und heuristisch sinnvoll erscheint, schafft in der Anwendung neue Probleme. Denn so eindeutig sich Heiner Müllers späte Interviews dem zweiten Typ zuordnen lassen, so schnell gerät man an die Grenzen einer solchen Kategorisierung beim Blick etwa auf Peter Handke, der in mehreren buchlangen Gesprächen minutiös die Intentionen und Produktionsformen des eigenen Schreibens offenlegt und insofern dem ersten Typ zuzurechnen wäre.¹⁶ Gleichzeitig generiert Handkes Sprechweise aber mit ihren Ellipsen, ihrem Stammeln und regelmäßigem Verstummen auf der *discours*-Ebene eine durchaus eigenständige Zeichenwelt und verfügt damit auch über den Performance-Charakter einer »Kunstform«. Es stellt sich somit die Frage, inwiefern die bei Heubner und Löschner vorgestellten Analysekatgorien auch auf andere Schriftstellerinterviews übertragbar und inwiefern sie ergänzungsbedürftig sind.

Zwischen Mensch und literarischer Figur: W.G. Sebald im Interview. – Nach Antworten gesucht wird im folgenden in einer 2007 erschienenen Sammlung von Interviews mit dem 2001 verstorbenen Schriftsteller und Literaturwissenschaftler W.G. Sebald. Der unter dem Titel *The Emergence of Memory. Conversations with W.G. Sebald* veröffentlichte Band zeigt nicht nur, daß sich im konkreten Fall die beiden von Heubner unterschiedenen Interviewtypen vermischen können, sondern führt auf bemerkenswerte Weise vor, in welch unterschiedlichen (und bei Heubner und Löschner nicht berücksichtigten) Kontexten die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit Schriftstellerinterviews fruchtbar sein kann.¹⁷ Erstaunlich ist zunächst, daß der erste Band mit gesammelten Sebald-Interviews nicht in Sebalds Stammverlagen Eichborn, Hanser oder Fischer, sondern in den USA und vollständig auf englisch erschienen ist – ein in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur singulärer Fall.

Gründe für den Erfolg von Sebalds Büchern auf dem englischsprachigen Markt gibt es viele: Sebald hat über dreißig Jahre an der University of East Anglia in Norwich/England gelehrt, und die Handlung seiner Prosatexte spielt zu nicht unerheblichen Teilen in England sowie in den USA. Darüber hinaus hat die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus, die sich in fast allen

Büchern Sebalds und insbesondere in seinem letzten Buch *Austerlitz* (2001) findet, das Zeug zum literarischen Exportschlager (wie man spätestens seit dem Erfolg von Bernhard Schlinks *Der Vorleser* in den USA weiß). Zudem hat Sebald das Glück gehabt, mit Susan Sontag eine prominente und enthusiastische Fürsprecherin in den USA sowie mit Michael Hulse und Anthea Bell kongeniale Übersetzer ins Englische gefunden zu haben. Doch auch diese Voraussetzungen können die Absenz einer Interviewsammlung auf dem deutschsprachigen Markt nicht erklären, wo Sebald bedeutend mehr Bücher verkauft hat und ebenfalls ein gefragter Interviewpartner gewesen ist. Da im Blick allein auf den Sebald-Band nicht entschieden werden kann, ob dessen Zustandekommen einer zufälligen Initiative seiner Herausgeberin, der Autorin Lynne Sharon Schwartz, zugeschrieben werden muß, ein Sebald-spezifisches Phänomen darstellt oder symptomatisch für ein auf nationalen Literaturmärkten unterschiedliches Bedürfnis nach Autoreninterviews ist, eröffnen sich an dieser Stelle Arbeitsfelder für eine komparatistische Interviewanalyse, die stärker literatursoziologisch als textanalytisch ausgerichtet sein müßte.

Solchen literatursoziologischen Aspekten wird in den beiden Interviewstudien von Heubner und Löschner nur eine periphere Bedeutung zugemessen. Bei beiden finden sich keine systematischen Überlegungen dazu, inwiefern bei der Interviewanalyse die Publikationsumstände, etwa der Publikationsort, das Medium der Erst- und Zweitpublikation sowie dessen Reputation zu berücksichtigen sind – allesamt Faktoren, die Rückschlüsse sowohl auf die Rezeption bzw. die Position des einzelnen Autors im Literaturbetrieb und in der kulturellen Öffentlichkeit als auch über das allgemeine *standing* von Schriftstellerinterviews zulassen. Obwohl sich Heubner ausführlich mit Fernsehinterviews Heiner Müllers und deren von gedruckten Interviews erheblich abweichenden Inszenierungsmöglichkeiten beschäftigt, liefert er keine allgemeinen Überlegungen zu den synchronen Veröffentlichungsmöglichkeiten von Interviews. Löschner reflektiert dagegen – wenn auch wieder nur auf Heiner Müller bezogen – die Differenzen, die etwa zwischen Interviewformen in tagesaktuellen Publikationsorganen und literarischen bzw. literaturwissenschaftlichen Zeitschriften bestehen und durchaus Rückwirkungen auf Müllers *performances* haben.¹⁸ Inwiefern darüber hinaus aber die Interviewdichte von Schriftstellern etwas über deren Stellung im literarischen Feld aussagt, ob der Verkaufserfolg von Büchern und die Interviewfrequenz in einem proportionalen Verhältnis zueinander stehen und welche Auswirkungen eine radikale Interviewverweigerung hat, wie sie etwa Botho Strauß oder – noch konsequenter – Thomas Pynchon seit Jahrzehnten praktizieren, sind Aspekte, die jenseits des in den beiden Studien eingeschlagenen Wegs liegen.

Aus komparatistischer Perspektive interessant ist an Sebalds Fall darüber hinaus, daß der Autor von seinen Interviewern regelmäßig als ein transnationaler

Schriftsteller angesprochen wird (obwohl sich in dem Band kein Hinweis auf seine 2001 veröffentlichten englischsprachigen Gedichte findet).¹⁹ Es dominiert nicht der Bezug zur deutschsprachigen Literaturgeschichte, sondern die Bewertung von Sebalds Texten als »some of the most important prose writing of the century« (S. 77), wie Michael Silverblatt am Beginn seines Interviews konstatiert. »More than anyone else writing today, he made it new« (S. 9), heißt es noch allgemeiner, apodiktischer und apotheotischer in der Einleitung der Herausgeberin. Kurios erscheint diese Internationalisierung Sebalds insbesondere vor dem Hintergrund seiner in allen Interviews zum Ausdruck kommenden Bemühungen, sich selbst als einen regionalen Schriftsteller zu begreifen, dessen Texte auf unterschiedliche Weise dem Allgäu seiner Kindheit verbunden sind. Ob die Sebald-Darstellung der amerikanischen Interviewer primär der Strategie geschuldet ist, Interesse beim amerikanischen Publikum zu wecken, das für die Lektüre eines süddeutschen Provinzdichters vermutlich kaum zu gewinnen wäre, oder sich doch einer ernst gemeinten Würdigung von inhaltlichen oder stilistischen Charakteristika seiner Texte verdankt, läßt sich schwer entscheiden, könnte aber im Rahmen einer vergleichenden, etwa amerikanische Interviews mit Bernhard Schlink heranziehenden Studie untersucht werden. In jedem Fall müßten dafür die Interviews als Dialoge ernst genommen, mithin weniger Sebalds Antworten als die ihnen vorausgehenden Fragen in den Fokus der Analyse gerückt werden.²⁰

Wenn schon nicht zu seinen Antworten, paßt die Internationalisierung Sebalds zumindest auf den ersten Blick zu den Themen seiner Bücher (und natürlich dazu, daß Sebald die längste Zeit seines Lebens in England verbracht hat). Denn der Autor wird damit indirekt mit jenen aus Deutschland Ausgewanderten assoziiert, von denen seine Texte immer wieder erzählen. Dieser Nexus von Autor und Erzähler bzw. erzählter Figur liegt bei Sebald besonders nahe, werden doch seine vier längeren Prosabände von einer Erzählerfigur zusammengehalten, die mit zahlreichen autobiographischen Elementen ausgestattet, ja stellenweise kaum von ihrem Autor zu unterscheiden ist. So kann man auf den in Sebalds Büchern enthaltenen Fotografien, mit denen der Erzähler seine Berichte unterstützt, regelmäßig den Autor erkennen; in *Schwindel, Gefühle* (1990) findet sich sogar eine Abbildung von Sebalds Paß, welche die Identität von Autor und Erzähler vollends zu beglaubigen scheint (freilich bleibt es bei einem an anderen Stellen ironisch gebrochenen Schein). Diese literarische Strategie hat dazu geführt, daß sich die Interviewer für Sebald als Autor *und* als Bestandteil von dessen Werk interessieren. Das Besondere an Sebalds Interviews besteht dann auch darin, daß er in ihnen zugleich als Autor, als Erzähler und als literarische Figur gefragt ist. Daraus resultiert ein von Müller und Handke völlig verschiedener Interviewtyp – in zahlreichen Interviews geht es primär darum, die Authentizität der in den Büchern erzählten Geschichten zu verifizieren.

Der Kulminationspunkt dieser Tendenz findet sich in einer knappen Frage, die Carole Angier in einem 1997 geführten (und im gleichen Jahr bereits in einer deutschsprachigen Version erschienenen)²¹ Interview stellt: »Is it fact or fiction?« (S. 64). Immer wieder wird Sebald nach der Herkunft und Faktizität der von ihm verarbeiteten Biographien und Fotografien gefragt und gibt bereitwillig Auskunft: Ja, Ambros Adelwarth, einer der Protagonisten in *Die Ausgewanderten* (1992), sei tatsächlich sein Onkel (heiße aber anders), nein, die Adelwarth zugeschriebenen und im Buch abgedruckten Tagebucheinträge seien von Sebald »gefälscht«, sonst aber ungefähr 90 Prozent der abgebildeten Fotos und Dokumente authentisch (bei *Austerlitz*, Sebalds letztem Prosatext, sollen es dagegen nur 50 Prozent sein). Im Einzelfall sind diese Auskünfte durchaus erhellend, gewähren sie doch einen Einblick in die Arbeitsweise des Autors und insbesondere in die immense Bedeutung, die Fotografien dabei zukommt. Nicht nur über die von ihm intendierten Funktionen der Wort-Bild-Kombinationen wird der Interviewleser aufgeklärt (Sebald nennt hier insbesondere die Beglaubigung des Textes durch Fotografien sowie die Entschleunigung des Leseprozesses), sondern auch darüber, daß Sebald insbesondere Schwarz-Weiß-Fotografien zur Stimulanz seiner literarischen Produktivität genutzt hat.

Die von Sebald an den Tag gelegte Offenheit, die Schwartz in ihrer Einleitung mit einiger Überraschung konstatiert, kann sich der Autor nicht zuletzt deshalb erlauben, weil es sich durchweg um in ihrer Länge überschaubare, im Gegensatz zu Handkes Interviewbänden sich nicht über Tage erstreckende Gespräche handelt. Mit anderen Worten: Abgesehen von den in den Interviews angesprochenen und naturgemäß wenigen Beispielfällen, ändert auch Sebalds Auskunftsfreude nichts daran, daß das genaue Mischungsverhältnis von Fakten und Fiktionen, dessen Undurchsichtigkeit ein wesentlicher Faktor der von Sebalds Texten ausgehenden Faszination zu sein scheint, dem Leser weiterhin verschlossen bleibt.

Sebald als Textkonstrukt: Der Melancholiker und die moralische Instanz. – Gegenstand der »kommentierenden Sekundärkommunikation« sind immer und bei Sebalds autobiographisch geprägter Prosa in besonderem Maß nicht nur die Texte des Autors, sondern auch der Autor selbst. Zwar beziehen sich auch Heubner und Löschner auf den selbstinszenatorischen Aspekt von Interviews (freilich ohne ihn systematisch anzugehen oder ihn von Ähnlichem in den »literarischen« Werken zu unterscheiden), gehen der *Funktion* von Selbstdarstellungen aber ebensowenig nach wie der Tatsache, daß Selbstinzenierungen nicht im luftleeren Raum stattfinden, sondern auch auf in der Öffentlichkeit kursierende Autorbilder bezogen sind. Im Fall Sebalds haben sich zwei Autorimages als besonders haltbar erwiesen: zum einen das Bild des Autors als eines menschencheuen Melancholikers, zum anderen der Eindruck, es bei Sebald mit einer vom Geden-

ken an den Holocaust geprägten moralischen Instanz mit Vorbildcharakter zu tun zu haben.

Einen melancholischen Autor scheint zum Beispiel Arthur Lubow erwartet zu haben, dessen aufschlußreiches Interview-Porträt den Sebald-Band abschließt: »In person«, ist es Lubow wichtig zu bemerken, »Sebald was funnier than his lugubrious narrators« (S. 170). Sebalds Aufgeschlossenheit, ja seine bisweilen humoristischen Entertainerqualitäten zeigen sich insbesondere im Gespräch mit Joseph Cuomo, das im März 2001 nach einer Lesung Sebalds in New York geführt und immer wieder vom Lachen des Publikums unterbrochen wird. Über die historisch unterschiedlich gehandhabte Praxis, solche Aspekte der »Primärsituation« (Lesung und Gespräch) in die »Sekundärsituation«²² (gedruckte Fassung) zu integrieren, wird man bei Heubner informiert, der in diesem Kontext darauf hinweist, daß gedruckte Interviewfassungen immer eine Reduktionsstufe darstellen, die sich auch durch die im Sebald-Band enthaltenen Hinweise auf Publikumsreaktionen nur graduell minimieren läßt. Den mit Einschüben wie »[Audience laughter]« (S. 117) einhergehenden Erkenntnisgewinnen und Rezeptionssteuerungen widmet sich Heubner allerdings nicht – genau das wäre in Sebalds Fall aber produktiv. Denn die amüsierten Reaktionen des Publikums auf einen umgänglichen Autor widersprechen dem Label des melancholischen Eigenbrötlers bereits zu einer Zeit, in der Feuilletons und Literaturwissenschaft dieses Image noch ungebremst verbreiten (relativiert worden ist es erst in jüngeren Aufsätzen).²³

Noch stärker den Eindruck einer gezielten Image-Korrektur vermitteln Sebalds Äußerungen zu seiner Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus. Gefragt und ungefragt kommt Sebald immer wieder auf die »conspiracy of silence« (S. 44 u.ö.), die »huge taboo zone« (S. 105) zu sprechen, die seine Eltern, Lehrer und Universitätsdozenten um Holocaust und Kriegserlebnisse herum gebildet hätten. In einer Mischung aus Anklage und einem aus Ratlosigkeit gespeisten Verständnisinteresse kreist Sebalds Denken um die Frage, wie und mit welchen Konsequenzen es den Menschen in den fünfziger und sechziger Jahren gelingen konnte, einen so kurz zurückliegenden Abschnitt der eigenen Biographie vollständig aus dem eigenen Denken und Reden herauszuhalten. Besonders bemerkenswert ist daran, daß Sebald seine eigene Beschäftigung mit dem Nationalsozialismus weniger als eine allgemeine moralische Pflicht darstellt, sondern vielmehr entwicklungspsychologisch und damit individuell erklärt: »I think all children know this – if something is withheld from you, you want it all the more« (S. 48). Steckt hinter *Austerlitz*, von Ruth Klüger zur besten fiktionalen Holocaustdarstellung der deutschen Nachkriegsliteratur geadelt, also nicht mehr als ein spätpubertärer Aufstand gegen die nazistischen Eltern? Natürlich ist es so einfach nicht. Frappierend ist vielmehr, daß Sebald diese einfache Selbstdeutung offensichtlich gefällt. Aber warum?

Will man sich bei der Beantwortung dieser Frage nicht auf Spekulationen über die in Interviews genausowenig wie in literarischen Texten unmittelbar greifbare Autorintention einlassen, kann man das in den Blick nehmen, was textuell und kontextuell der Fall ist. Zum Beispiel, daß Sebalds literarisches und moralisches Ansehen zur Zeit der Interviews insbesondere in den USA schwindelnde Höhen erreicht hatte. Ob intendiert oder nicht: Durch die ostentative Herleitung des eigenen Schreibens aus der familiären, sozialen und historischen Herkunft erscheinen die vermeintlichen Verdienste des Autors nicht als Leistungen eines autonomen Individuums, sondern werden zu Produkten einer zufälligen raum-zeitlichen Konstellation umgedeutet. Immer wieder stellt Sebald sein Schreiben als ungeplant, ihm selber rätselhaft, ja als pathologische Zwangshandlung dar – und damit sich selbst stärker als Objekt denn als souveränes Subjekt seiner Arbeit. Wer einen von klaren moralischen Kategorien geleiteten, souverän mit literarischen Motiven und Verfahren hantierenden Autor erwartet, wird von den Interviews eines anderen belehrt. »I'm out of control« (S. 117), behauptet Sebald und gibt an, sich vom Glauben an die Kontrollierbarkeit des eigenen Lebens und Arbeitens bereits an seinem 35. Geburtstag verabschiedet zu haben.

Auf solche Imagekorrekturen reagieren die Gesprächspartner bisweilen mit Enttäuschung: »Like many lesser writers, he was primarily interested in himself« (S. 168), konstatiert Arthur Lubow mit einiger Ernüchterung, während Carole Angier sich davon überrascht zeigt, daß Sebald am Ende doch die eigenen Bücher wichtiger seien als die in ihnen verarbeiteten, oft jüdischen Lebens- und Leidensläufe. Wenn Sebald ausgerechnet in einem für *The Jewish Quarterly* geführten Interview zu Protokoll gibt, daß er sich mit jüdischen Biographien nicht aus philo-semitischen Gründen beschäftige, sondern sich für sie primär als Teil jener ihm in der Nachkriegszeit vorenthaltenen Sozialgeschichte interessiere, wird er gehäht und gewollt haben, was aber auch beim Blick allein auf den Text konstatiert werden kann: daß solche Ausführungen einer Erhöhung zur universalen moralischen Instanz eher entgegenarbeiten. Nicht als moralisches Gewissen tritt die Autorfigur im Interviewtext in Erscheinung, sondern als ein von seiner arbiträren Herkunft dominierter Heimatloser. Damit macht sie sich, zumindest für bestimmte Rezipientenkreise, uninteressanter. Der Schritt in die kulturelle Öffentlichkeit, um den es sich bei Interviews qua Gattung handelt, kann also auch die paradoxe Funktion erfüllen, das öffentliche Interesse an der eigenen Person wieder zu reduzieren bzw. auf neue Bahnen zu lenken.

Auch ohne Spekulationen über den Bewußtheitsgrad solcher Strategien und damit ohne Bezugnahme auf die Autorintentionen läßt sich an den Sebald-Interviews zeigen, inwiefern Interviews Autorimages korrigieren können. Heubners und Löschners Ansätze sind dabei um den Aspekt zu erweitern, daß der Selbstentwurf im Interview immer relational und funktional ist: relational, weil er sich

auf das im öffentlichen Diskurs dominante Autorbild bezieht; funktional, weil dieses öffentliche Autorbild von Interviews beeinflusst werden kann. Ob das korrigierte Autorbild dem realen Autor Sebald näher kommt als das Klischee und ob diese Korrektur überhaupt Sebalds Absicht gewesen ist, spielt dabei eine untergeordnete Rolle. Primärer Gegenstand einer text- statt autorbezogenen Umgangsweise mit Interviews ist schließlich nicht der Mensch W.G. Sebald, sondern das Rede- bzw. Textkonstrukt ›Sebald‹, das von den Interviews produziert wird.

Literaturprofi? Der Autor als Literaturwissenschaftler. – Ein besonderer Fall ist W.G. Sebald als Interviewpartner zudem deshalb, weil er bis zu seinem Tod als Literaturwissenschaftler gearbeitet hat. Die Vorstellung, es mit einem gewieften Literaturprofi zu tun zu haben, gehört ebenfalls zum Image des Autors – und auch hier werden alle Erwartungen an einen in theoretischen Fragen besonders beschlagenen oder in erzähltechnischen Dingen kühl kalkulierenden Wissenschaftler von Sebalds Antworten unterlaufen. Genau das kann natürlich insofern als Kalkül verstanden werden, als Sebald damit gut genährten Vorbehalten gegenüber schreibenden Literaturwissenschaftlern die Nahrung entzieht. Man kann die Diskrepanz zwischen Sebalds Selbstdeutungen auf der einen und literaturwissenschaftlichen Basisannahmen (etwa zur Trennung von Autor und Erzähler oder zum Ausschluß des Biographischen) auf der anderen Seite aber auch als ein Plädoyer für eine andere Literaturwissenschaft verstehen, das dadurch an Nachdruck gewinnt, daß der Autor Literaturwissenschaftler ist und seine literarischen Texte gemeinhin für außergewöhnlich reflektiert gehalten werden. Wenn Sebald 2001 anführt, daß er eine tiefe Abneigung gegen systematisches Arbeiten hege und auch seine literaturwissenschaftlichen Arbeiten immer auf »a random, haphazard fashion« (S. 94) zustande gekommen seien, ordnet er zum einen seine vermeintlich wissenschaftliche der künstlerischen Tätigkeit unter und widerspricht zum anderen der verbreiteten Tendenz, mit ›Literaturwissenschaft‹ weniger den Umgang mit literarischen Texten als vielmehr Begriffsklärungen und Systematisierungen von Analyseverfahren zu assoziieren. Auch der Theorieboom des ausgehenden 20. Jahrhunderts sowie die über eine noch längere Tradition verfügende Praxis, autobiographisch ausgerichtete Interpretation grundsätzlich der Niveaulosigkeit zu verdächtigen, werden von Sebalds Ausführungen konterkariert. Ohne Zweifel: Sebald vertritt damit durchweg antiquierte Positionen und bietet kaum Anknüpfungspunkte für literaturwissenschaftliche Innovationen.

Zu leicht sollte man es sich mit der Abwertung des in den Interviews zum Ausdruck kommenden literaturwissenschaftlichen Konzepts aber nicht machen. Sebalds Insistieren etwa auf der produktionsästhetischen Bedeutung des biographischen Faktors oder des Unbewußten kann einer sich stetig verrationali-

sierenden Literaturwissenschaft durchaus zur Selbstrelativierung dienen. Denn wo das theoretisch plausible Desinteresse von Literaturwissenschaftlern an Autorintentionen so weit internalisiert ist, daß in einer Art Dialektik der literaturwissenschaftlichen Aufklärung plötzlich der analytische Umgang mit Texten verabsolutiert, zur einzig plausiblen, ja möglichen Auseinandersetzung mit Texten erklärt und die grundlegenden Differenzen zwischen ästhetischer und wissenschaftlicher Produktivität aus den Augen verloren werden – dort können Schriftstellerinterviews eine korrigierende Funktion übernehmen. Auch wenn die Sebald-Interviews nichts daran ändern sollten, daß wissenschaftliche Interpretationen auf Texte und nicht auf textexterne Autorintentionen bezogen werden, halten sie doch die Begrenztheit des wissenschaftlichen Umgangs mit Literatur bewußt. Es geht eben auch anders, so die Botschaft der Interviews für die Literaturwissenschaft, als es in einer zunehmend verwissenschaftlichten Literaturwissenschaft üblich ist.

Das Sebald-Interview als literarische Erzählung. – Sebalds Äußerungen zur eigenen Person und zu seiner literarischen wie wissenschaftlichen Arbeitsweise lassen sich relativ problemlos der von Heubner eingeführten Kategorie des ›klassischen Autoreninterviews‹ zuordnen. Schwieriger wird eine solche Kategorisierung zum Beispiel bei Sebalds Ausführungen zur Metaphysik, die sich gleich in drei der fünf ausgewählten Interviews finden. Daß im 21. Jahrhundert nur noch Schriftsteller, nicht aber Philosophen oder Historiker über eine Art Lizenz zur Beschäftigung mit metaphysischen Fragen verfügen, wird von Sebald als erheblicher Vorteil der Dichtung verbucht. So kann der Autor der von Eleanor Wachtel ins Spiel gebrachten Deutung als eines ›ghost hunters‹ (S. 42) ohne Zögern beipflichten (wie überhaupt die Mehrzahl der Antworten mit einer Zustimmung zu den von den Interviewern angestellten Beobachtungen und Thesen beginnt).²⁴ In seiner Antwort auf Wachtels Frage gibt Sebald an, daß ihm tote Menschen auf eine merkwürdige Weise nahe seien – verglichen damit komme ihm der Gedanke, freiwillig nach Rio de Janeiro oder Sydney zu reisen, »entirely alien« (S. 43) vor. Ob Sebald damit aber ›bloß‹ ein einigermaßen konventionelles Interesse an den Biographien Verstorbener zum Ausdruck bringen will (wie er es am Beispiel Matthias Grünewalds ausführt, mit dem er sich in seinem ›Elementargedicht‹ *Nach der Natur* beschäftigt hat) oder es ihm in einem nicht nur metaphorischen, sondern ontologischen Sinn Ernst damit ist, daß (wie es in *Austerlitz* heißt) »die Grenze zwischen dem Tod und dem Leben durchlässiger ist, als wir gemeinhin glauben«,²⁵ bleibt in der Kombination der einschlägigen Interviewpassagen offen.

›Offen‹ bis zur Widersprüchlichkeit sind Sebalds Positionen auch in anderen Passagen. Einerseits legt Sebald auf die Feststellung Wert, daß sein Interesse an den Toten nicht mystisch geprägt sei, sondern an den archaisch-unverkrampften

Umgang mit dem Tod anknüpfe, wie er etwa im Allgäu oder auf Korsika üblich gewesen sei; zudem langweilten ihn parapsychologische Erklärungsansätze (vgl. S. 96). Andererseits berichtet Sebald von seinem Interesse an den Forschungen des Biologen Rupert Sheldrake (vgl. S. 81), dem immer wieder seine parapsychologische Unwissenschaftlichkeit vorgeworfen wird. Stellt Sebald es einmal als Selbstverständlichkeit dar, daß – »as we all know« (S. 97) – die Welt nicht sinnvoll eingerichtet sei, kommt er im nächsten Augenblick darauf zu sprechen, daß es vermutlich doch mehr Sinnhaftigkeit in der Welt gebe, als man gemeinhin annehme. Der ontologische Status von Sebalds Ausführungen zum Weiterleben der Toten wird in den Interviews letztlich genau in dem Schwebезustand gehalten, der sich auch in seinen Erzählungen findet.

Ein kommentierender Sekundärdiskurs, wie er nach Holger Heubners Typologie das »klassische Autoreninterview« auszeichnet, ist das nicht mehr. Sebald scheint vielmehr mit der Kommentarfunktion des Interviews ein ironisches Spiel zu betreiben, wie er es in seinen Büchern mit der Beglaubigungsfunktion von Fotografien praktiziert. Aber auch von Heubners Gegenkategorie, dem »Interview als Kunstform«, kann man in Sebalds Fall zumindest insofern nicht sprechen, als hier der »Kontakt zur Außenwelt«,²⁶ insbesondere zum literarischen Werk des Autors, keineswegs gekappt wird (wie es etwa bei Heiner Müller der Fall ist und von Heubner zum Charakteristikum des »Kunst-Interviews« erklärt wird). Es stellt sich vielmehr die Frage, ob in Sebalds Interviews die literarischen Texte des Autors statt kommentiert oder ignoriert nicht vielmehr weitergesprochen werden und deshalb die Interviews als Ausdehnung von Sebalds literarischem Kosmos verstanden werden sollten. Auf eine solche Genreauflösung hat Ruth Klüger bereits in bezug auf Sebalds vermeintlich literaturwissenschaftliche Essays hingewiesen, die zunehmend in einem osmotischen Verhältnis zu den literarischen Texten des Autors stünden.²⁷ Zieht sich die Technik der »Wiederholungsschleife«,²⁸ die Claudia Albes am Beispiel von *Die Ringe des Saturn* (1995) beschrieben hat, ausgehend vom Einzeltext also nicht nur durch die literarische Prosa und die Essays Sebalds, sondern auch durch die Interviews?

In welchem Ausmaß »Sebald was possessed, even haunted, by specific motifs from his life and the life of his country« (S. 19), wie Schwartz in der Einleitung des Bandes konstatiert, zeigt sich in seinen literarischen Texten genauso wie in seinen Interviews. In letzteren gilt das insbesondere für die immense Bedeutung, die der Emigrant Sebald den Erlebnissen und vor allem den Orten seiner Kindheit und Jugend beimißt. Auf eine bisweilen manisch, bisweilen komisch anmutende Weise scheint es Sebald darauf abgesehen zu haben, hier die Ursprünge fast aller in seinen Texten zum Einsatz gebrachten Techniken und Themen auszumachen. Schon der Beginn seiner literarischen Tätigkeit wird von Sebald abstrus-exakt lokalisiert, und zwar im fränkischen Dorf Windsheim: Zu

seiner ersten literarischen Veröffentlichung *Nach der Natur* sei er angeregt worden durch die Beschäftigung mit dem Arzt und Naturwissenschaftler Georg Wilhelm Steller, die von der zufälligen Entdeckung motiviert gewesen sei, daß Steller nicht nur die gleichen Initialen wie W.G. Sebald trage, sondern 1709 in Windsheim geboren worden sei – in genau jenem Ort, den Sebald 1943 im Bauch seiner Mutter während der Bombenangriffe auf Nürnberg besucht habe. Auch der Arbeitsbeginn an *Die Ausgewanderten* wird von Sebald über Umwege auf einen geographischen Punkt gebracht: Der Gedanke zu dem Text sei ihm bei der Beschäftigung mit Jean Améry gekommen, mit dem er sich befaßt habe, »because he originated from an area not far from the area in which I grew up« (S. 38). Stilistisch geprägt sei er von der deutschsprachigen Prosa des 19. Jahrhunderts – »not least because the writers all hailed from the periphery of the German-speaking lands, where I also come from« (S. 77). Und wo Sebald auf sein Verfahren der »Bricolage« zu sprechen kommt, beruft er sich nicht etwa auf Claude Lévi-Strauss, in dessen Studie *Das wilde Denken* Sebald die Passagen zur »Bricolage« mit dickem schwarzen Filzstift unterstrichen hat (wie unlängst in der Marbacher Sebald-Ausstellung zu sehen war), sondern leitet seine Arbeitsweise lieber aus dem konstruktiven Basteln ab, zu dem er in seiner spielzeuglosen Nachkriegskindheit gezwungen gewesen sei (vgl. S. 159).²⁹ Daß auch sein Interesse an den Toten mit dem Verlust des Großvaters zusammenhänge (vgl. S. 171), der für Sebald wichtigsten Person seiner Kindheit, vermag dann schon nicht mehr zu überraschen. Sebald porträtiert sich in den Interviews als einen herkunftsbesessenen Emigranten.

In doppelter Hinsicht setzt auch hier der redende den schreibenden Sebald fort. Nach Motiven seiner von Koinzidenzen geprägten Erzählungen gefragt, gerät der Autor zum einen ins erneute Erzählen von Koinzidenzen – der Interviewpartner Sebald präsentiert sich stärker als Erzähler denn als Selbstkommentator. Zum anderen wird die in den Büchern entfaltete Anthropologie von ihrem Autor ausdrücklich bestätigt. Sebald argumentiert ganz im Sinn seiner Figuren, die (wie etwa der Lehrer Paul Bereyter in *Die Ausgewanderten* oder die Titelfigur in *Austerlitz*) bis ins höhere Alter, oft gerade dann, auf Erlebnisse ihrer Kindheit und Jugend zurückgeworfen werden, mithin auch als Emigranten ihrer Biographie nicht entkommen können.

Vor diesem Hintergrund spricht einiges dafür, daß Sebalds Interviewäußerungen zumindest partiell den ästhetischen Kriterien seiner Erzählungen gehorchen, und es fruchtbar sein kann, die Interviews wie literarische Texte zu analysieren. Deshalb ist es durchaus angemessen, in bezug auf Sebald vom »Interview als Kunstform« zu sprechen, wenn man diesen Interviewtyp offener faßt und mit differenzierteren Subkategorien versieht, als es bei Heubner der Fall ist. Den Kunstcharakter des »Kunstinterviews« ausschließlich an das Kriterium einer »internen Blockierung externer Referenzen«³⁰ zu binden, wie Heubner es

im Anschluß an Niklas Luhmann vorschlägt, ergibt bei Sebald schon deshalb keinen Sinn, weil auch seine Prosatexte ein unauflösbares Verwirrspiel aus internen und externen Referentialisierungen betreiben. Praktikabler ist hier Löschners Hinweis darauf, daß Interviews in jeder formalen und inhaltlichen Weise Charakteristika von Literarizität übernehmen können, mithin »ebenso hermetisch, komplex und strukturiert«³¹ wie ästhetische Produkte sein können. Löschners Ansinnen, Interviews als eine literarische Gattung neben den Hauptgattungen Prosa, Lyrik und Drama zu begreifen (und damit weder als einen diesen Gattungen zuzuordnenden Paratext, wie Genette es vorgeschlagen hat, noch als meta-literarischen Kommentar), ist im Blick auf Sebalds Interviews ergiebiger als Heubners Ansatz. Allerdings läßt sich Löschners an Heiner Müllers Interviews gewonnener Optimismus, es bei Interviews »mit der gattungsmäßig eindeutigsten Form«³² überhaupt zu tun zu haben, an Sebalds Interviewhybriden nicht bestätigen.

Wo aber könnte eine Untersuchung ansetzen, die Interviews wie literarische Texte liest und dabei auch die anderen Werke des Autors im Blick hat? In Sebalds Fall bietet sich dafür zum Beispiel die leitmotivische Erwähnung von Hunden an: Sebald preist im Interview das Spazierengehen mit dem Hund als eine den Schritt in die Zerstreung verhindernde Minimalvariante der für jeden Menschen notwendigen mentalen Schmerzabwehr (vgl. S. 56) und präsentiert den Hund darüber hinaus als ein Vorbild der ungesteuerten, für ihn als Autor einzig Erfolg versprechenden Art der Materialsammlung (vgl. S. 94). Ferner bedient sich Sebald des bekannten HMV-Bildes, das einen Hund vor dem Grammophon zeigt, zur Veranschaulichung einer zunehmenden Abhängigkeit des Menschen von Maschinen (vgl. S. 101) und nutzt die beschränkten Verstehensmöglichkeiten des Hundes zur Unterstützung seiner These von den dem Menschen unbewußten Schranken seines Weltbildes (vgl. S. 116). Hundespuren findet man aber nicht nur in den Interviews, sondern auch in einem dem Maler Jan Peter Tripp gewidmeten Essay, der mit Hundebildern und der These endet, daß der Hund, »der mit Leichtigkeit über die Abgründe der Zeit läuft«,³³ manches genauer wisse als der Mensch. Und schließlich beruft Sebald sich in einem späten Gedicht auf Paul Cézanne als Gewährsmann seiner Hundefaszination: »Gleich einem Hund // sagt Cézanne / so soll der Maler / schauen das Auge / still & fast / abgewandt«.³⁴ In der Lyrik, in den Essays und in den Interviews arbeitet Sebald mit Hunden als Bild, Beispiel und Beleg – in keiner der Textformen aber wird dieses Vorgehen reflektiert oder erklärt. Wenn Sebalds Poetik mit Anne Fuchs insgesamt als eine »Vernetzungsästhetik«³⁵ bezeichnet werden kann, kommt den Interviews darin also nur begrenzt die Funktion zu, dieses Netz sichtbar zu machen – vielmehr knüpfen sie es auf eine beiläufige Weise weiter. In allen Textgattungen fungiert das Hundemotiv als Teil einer Anthropologie der Anti-Hybris, nach welcher jedes Überlegenheitsgefühl dem Tier gegen-

über fehl am Platz ist, und der Mensch vom Hund zu lernen hat. Unabhängig davon, ob Sebald diese Köder bewußt in seinen Interviews verstreut, um bei seinen Zuhörern bzw. Lesern eine zur Roman-Lektüre analoge Gedankenbewegung in Gang zu setzen, entstehen in Sebalds vermeintlicher Selbstkommentierung Texte, die in einem hohen Maß selbst kommentierungsbedürftig sind und eher zum Gegenstandsbereich einer literaturwissenschaftlichen Analyse als zum Sekundärdiskurs gehören. Dem kann nur gerecht werden, wer sie auch mit literaturwissenschaftlichen Analysewerkzeugen bearbeitet.

Daß eine solche Analyse je nach Schriftsteller unterschiedlich akzentuiert sein muß, zeigt abschließend noch einmal der Vergleich Sebalds mit Heiner Müller. Unabhängig davon, daß die Interviews beider Autoren mit Gewinn als Kunstformen rezipiert werden können, verweist Müller explizit auf den Sonderstatus, den die Produktion von Interviewtexten für ihn einnimmt: »Einmal sind mir Interviews im Grunde lästig. Es ist aber viel anstrengender für mich, Theoretisches auszuformulieren, also zu schreiben, und deswegen bin ich manchmal wider besseres Wissen oder manchmal wider Willen bereit, mich in Gespräche einzulassen. Das andre ist, daß man in Gesprächen etwas leichtfertiger formulieren kann, als wenn man schreibt.«³⁶ Müller unterscheidet seine Interviews sowohl inhaltlich («Theoretisches») als auch in bezug auf den eigenen Anspruch (Leichtfertigkeit) von seinen anderen Texten – und daran orientieren sich auch die beiden Interviewstudien. Wie eine engere Form des Zusammenspiels von Interviews und dem sonstigen Œuvre eines Schriftstellers zu analysieren wäre, bleibt deshalb ein in bezug auf Sebalds Interviews besonders auffälliges Forschungsdesiderat. Dem Autor kommt die Literaturwissenschaft auf diesem Weg zwar nicht näher, aber ihren Gegenstandsbereich erweitert sie.

Anmerkungen

- 1 Hans Joachim Schröder: *Das narrative Interview - ein Desiderat in der Literaturwissenschaft*, in: *LASL*, 16 (1991), S. 98.
- 2 Rainer Maria Rilke: *Briefe*, hg. vom Rilke-Archiv in Weimar, Wiesbaden 1950, S. 896 (Brief an Witold Hulewicz vom 13.11.1925).
- 3 Beide Zitate sind einer unpublizierten Poetik-Vorlesung entnommen, die Peter Rühmkorf 1999 an der Universität Göttingen gehalten hat.
- 4 Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko: *Einleitung. Autor und Interpretation*, in: Dies. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, S. 8.
- 5 Ekkehart Rudolf: *Aussage zur Person. Zwölf deutsche Schriftsteller im Gespräch*, Tübingen 1977, S. 10.
- 6 Heinz Ludwig Arnold: *Gespräche mit Schriftstellern*, München 1975, S. 8.
- 7 Sascha Löschner: *Geschichte als persönliches Drama. Heiner Müller im Spiegel seiner Interviews und Gespräche*, Frankfurt/Main u.a. 2002.
- 8 Heiner Müller: *Gesammelte Irrtümer 2. Interviews und Gespräche*, Frankfurt/Main 1990, S. 100.

- 9 Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch zum Beiwerk des Buches*, mit einem Vorwort von Harald Weinrich, Frankfurt/Main–New York 1989, S. 343. Genette widmet sich dem Interview hier nur kurz und relativ undifferenziert. Der Sinn des Interviews liegt seiner Ansicht auf der Seite des Interviewers bzw. der Zeitung in einem »Bedürfnis eher nach Information als nach wirklichem Kommentar« und auf seiten des Autors in der »Popularisierung und Werbung« (ebd., S. 345 und 347).
- 10 Heiner Müller: *Jenseits der Nation. Heiner Müller im Interview mit Frank M. Raddatz*, Berlin 1991, S. 31.
- 11 *Ich bin ein Neger. Eine Diskussion mit Heiner Müller*, Darmstadt 1985. Den bewußten Provokationen und nicht intendierten Entgleisungen, die Müller sich vor allem in seinen späteren Interviews leistete, widmet sich Michael Töteberg: *Medienmaschine. Publikationsstrategien und Öffentlichkeitsarbeit oder: Wer bedient wen?*, in: *Text + Kritik*, Heft 73: Heiner Müller, 2. Aufl.: Neufassung (1997), insbesondere S. 191 f.
- 12 Heiner Müller: *Gesammelte Irrtümer 1. Interviews und Gespräche*, Frankfurt/Main 1986, S. 155.
- 13 Heiner Müller: *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie*, erweiterte Neuausgabe mit einem Dossier von Dokumenten des Ministeriums für Staatssicherheit der ehemaligen DDR, Köln 1994, S. 11.
- 14 Holger Heubner: *Das Eckermann-Syndrom. Zur Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte des Autoreninterviews*, Berlin 2002, S. 143.
- 15 Ebd., S. 210.
- 16 Vgl. unter anderem Peter Handke: *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch, geführt von Herbert Gamber*, Frankfurt/Main 1990; Peter Handke/Peter Hamm: *Es leben die Illusionen. Gespräche in Chaville und anderswo*, Göttingen 2006.
- 17 *The Emergence of Memory. Conversations with W.G. Sebald*, ed. by Lynne Sharon Schwartz, New York 2007. – Hierauf beziehen sich die Seitenangaben im Text. – Der Band enthält neben fünf längeren Interviews auch vier Essays über Sebald; alle Texte sind zuerst in us-amerikanischen Zeitungen oder Zeitschriften erschienen.
- 18 Lösehner: *Geschichte als persönliches Drama*, S. 92 f.
- 19 Vgl. *For Years Now. Poems by W.G. Sebald. Images by Tess Jaray*, London 2001.
- 20 Mit der Person des Fragenstellers hat sich kürzlich Andrea Gnam in einem Aufsatz zu den von Alexander Kluge geführten Interviews befaßt. Knapp geht sie darin auch auf rhetorische Tricks ein, die Kluge als Interviewter benutzt, um seine Gesprächspartner von den eigenen Ausführungen zu überzeugen; vgl. Andrea Gnam: *Das Interview bei Alexander Kluge. Präzision und Unbestimmtheit*, in: *Weimarer Beiträge*, 54(2008)1, S. 137.
- 21 Vgl. Carole Angier: *Wer ist W.G. Sebald? Ein Besuch beim Autor der »Ausgewanderten«*, in: Franz Loquai (Hg.): *W.G. Sebald*, Eggingen 1997. Der Band enthält drei weitere Interviews mit Sebald, vor allem aber Rezensionen und Essays zu seinem Werk bis 1997.
- 22 Heubner: *Das Eckermann-Syndrom*, S. 122.
- 23 Im *Text + Kritik*-Heft von 2003 zum Beispiel in den Beiträgen von Sigrid Löffler (*»Melancholie ist eine Form des Widerstands«. Über das Saturnische bei W.G. Sebald und seine Aufhebung in der Schrift*, in: *Text und Kritik*, Heft 158: *W.G. Sebald*) und Heiner Boehneke (*Clair obscur. W.G. Sebalds Bilder*, in: Ebd., S. 46). – Vgl. neben vielen anderen Andreas Isenschmid: *Melancholische Merkwürdigkeiten. W.G. Sebalds »englische Wallfahrt« in leeren Landschaften mit überraschenden Funden*, in: *W.G. Sebald*, hg. von Franz Loquai, Eggingen 1997; Irene Heidelberger-Leonard: *Melancholie als Widerstand. Laudatio*, in: *Verleihung des Heine-Preises 2000 der Landes-*

- hauptstadt Düsseldorf an W.G. Sebald, Düsseldorf 2000; *The Anatomist of Melancholy. Essays in Memory of W.G. Sebald*, hg. von Rüdiger Görner, München 2003; *W.G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, hg. von Michael Niehaus und Claudia Öhlschläger, Berlin 2006. Zur Relativierung dieser These vgl. Ben Hutchinson: *Die Leichtigkeit der Schwermut. W.G. Sebalds »Kunst der Levitation«*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 50 (2006); Torsten Hoffmann, Uwe Rose: *»quasi jenseits der Zeit«. Zur Poetik der Fotografie bei W.G. Sebald*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 125 (2006), insbesondere S. 606 f. In beiden Aufsätzen werden weitere Beispiele für die Stigmatisierung Sebalds zum einsamen Melancholiker genannt.
- 24 Daß auch solche Frage-Antwort-Relationen zur Interviewanalyse gehören, führen sowohl Heubner als auch Löschner am lustvoll zitierten Beispiel des in einem Interview mit Frank M. Raddatz primär schweigenden und schließlich einschlafenden Heiner Müller vor, vgl. Heubner: *Das Eckermann-Syndrom*, S. 186 ff.; Löschner: *Geschichte als persönliches Drama*, S. 119 f.
- 25 W.G. Sebald: *Austerlitz*, Frankfurt/Main 2003, S. 401.
- 26 Heubner: *Das Eckermann-Syndrom*, S. 208.
- 27 Vgl. Ruth Klüger: *Wanderer zwischen falschen Leben. Über W.G. Sebald*, in: *Text + Kritik*, Heft 158 (2003): *W.G. Sebald*, S. 96.
- 28 Claudia Albes: *Die Erkundung der Leere. Anmerkungen zu W.G. Sebalds »englischer Wallfahrt« »Die Ringe des Saturn«*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 46 (2002), S. 281.
- 29 Der Verbindung von Sebald und Lévi-Strauss widmet sich Susanne Schedel: *»Wer weiß, wie es vor Zeiten wirklich gewesen ist?«. Textbeziehungen als Mittel der Geschichtsdarstellung bei W.G. Sebald*, Würzburg 2004, S. 80–83.
- 30 Heubner: *Das Eckermann-Syndrom*, S. 208.
- 31 Löschner: *Geschichte als persönliches Drama*, S. 64 f.
- 32 Ebd., S. 55.
- 33 W.G. Sebald: *Logis in einem Landhaus*, Frankfurt/Main 2000, S. 188.
- 34 W.G. Sebald/Jan Peter Tripp: *»Unerzählt«. 33 Texte und Radierungen*, mit einem Gedicht von Hans Magnus Enzensberger und einem Nachwort von Andrea Köhler, München-Wien 2005, S. 45.
- 35 Anne Fuchs: *Die Schmerzsspuren der Geschichte. Zur Poetik der Erinnerung in W.G. Sebalds Prosa*, Köln 2004, S. 74 ff.
- 36 Müller: *Gesammelte Irrtümer I*, S. 155.

Wolfram Malte Fues

»am ende warten die wörter«

Zum Erscheinen des I. Bandes der Werke Wolfgang Hilbigs

»wird es kalt. / spürst du wie kalt es wenn / es wird werden wir es werden. / werden wird wie kalt wir es spüren. // so / in der folge des flockenfalls« beschleunigen die in sich gestauten Sätze einander Zeile um Zeile, wie in dichtem Schneegestöber eine Flocke die andere zu bedrängen und zu verdrängen scheint. Subjekt, Objekt, Prädikat folgen einander nicht mehr in sinnfällig syntaktischer Ordnung, sie schieben und verschieben eines das andere wie Eisschollen einander in einem zufriedenen Fluß. Während der Erzähler – auch der Erzähler Wolfgang Hilbig – am »Laut der epischen Rede« festhält, »in dem das Eindeutige und Feste mit dem Vieldeutigen und Verfließenden zusammentrifft, um davon gerade sich zu scheiden«¹, trifft im Laut der lyrischen Rede Wolfgang Hilbigs das Eindeutige und Feste mit dem Vieldeutigen und Verfließenden zusammen, um sich davon gerade nicht zu scheiden. In den Sätzen seiner Gedichte bleiben die Satzzeichen aus, und das epische Urwort des Trennens und Verbindens – das »und« – hat Seltenheitswert. So entsteht ein Zwielficht aus Eindeutigkeit und Vieldeutigkeit, in dem für Wolfgang Hilbig offenbar Ort und Ursprung des lyrischen Sprechens liegen: »schreiben bei gewitterlicht / und traum – im halbdunkel die / schlecht erkannten wörter entfesseln sich / wollen hinaus in die nässe wie / regen die erde verändern.« Wie verändert der Regen die Erde? Er dringt in sie ein, verbindet sich mit ihr, weckt ihre Fruchtbarkeit. Darin aber fordert er sein Gegenteil, das Licht, dazu heraus, sich ihm deutlich entgegenzusetzen, um sie wirklich Frucht bringen zu lassen. Wolfgang Hilbigs Lyrik macht sich, wohl nicht zufällig an Hölderlins lyrische Rede erinnernd, diesen Gegen-Satz zu eigen: »denn es ist des liches sinn die worte / zum singen zu bringen innerhalb / bedeutungsschwerer legenden im stein / es ist nicht wahrheit zu scheiden / aus den rätseln es fängt aber / das rätsel selber zu singen an.«

Wie singt das Rätsel? Was singt das Rätsel? »Ein und dasselbe zu bejahen und zu verneinen mißlingt uns: das ist ein subjektiver Erfahrungssatz, darin drückt sich keine »Nothwendigkeit« aus, sondern nur ein Nicht-Vermögen.«² Der Satz vom Widerspruch oder vom ausgeschlossenen Dritten, seit Aristoteles der prinzipielle Grundsatz aller Onto-Logik, bezieht sich auf das Verhältnis von Begriffen untereinander ebenso wie auf dasjenige von Gegenständen miteinander. Dieser Satz soll von nun an für die Welt der Dinge nicht mehr gelten, sondern nur noch für das Verhältnis von Begriffen; auch das aber nicht mehr a priori, alle Erfahrung

begründend und erst ermöglichend, sonder nur noch empirisch, als Resultat von Erfahrung. Welcher Erfahrung? »Das Subjektgefühl wächst in dem Maße, als wir mit dem Gedächtniß und der Phantasie die Welt der gleichen Dinge bauen. Wir dichten uns selber als Einheit in dieser selbstgeschaffenen Bilderwelt, das Bleibende in dem Wechsel.«³ Genau betrachtet, löst sich der Satz vom Widerspruch in zwei einander ergänzende Sätze auf: den Satz der Identität – A ist A – und den Satz der Nicht-Identität – A ist nicht A. »Die ursprünglichen Vernunftwahrheiten sind jene, die ich mit einem allgemeinen Namen identische nenne«, hält schon Gottfried Wilhelm Leibniz in den *Nouveaux Essais* fest.⁴ Eben dieser Ursprung aller Wahrheit liegt nun Nietzsche zufolge gar nicht in der Vernunft, sondern in dem Bild, das wir uns von der zu bewahrheitenden Welt machen, indem wir unsere vergangenen und unsere gegenwärtigen Vorstellungen zu einer umfassenden Weltanschauung verarbeiten. Diese Arbeit entspringt dem Bedürfnis, aus der Gleichheit und Vergleichbarkeit der Dinge unsere eigene Gleichheit und Vergleichbarkeit mit uns selbst zu gewinnen, uns als jenen archimedischen Punkt zu finden und zu erfinden, von dem her sich die Welt nicht aus den Angeln heben, sondern in sie einklinken läßt. Damit hört die Logik auf, ursprünglich zu sein, und wird zu einem späten, abgeleiteten Instrument eines ganz anders gerichteten Interesses: »Vor der Logik, welche überall mit Gleichungen arbeitet, muß das Gleichmachen, das Assimiliren gewaltet haben: und es waltet noch fort, und das logische Denken ist ein fortwährendes Mittel selber für die Assimilation, für das Sehen-wollen identischer Fälle.«⁵ Mit einem Wort: »Das Muster einer vollständigen Fiction ist die Logik.«⁶

Die Logik und die mit ihr verbündete und verbundene Grammatik beschreiben und bestimmen eine Welt, die sie für die wahre erklären, die aber eben in dieser Wahrheit bloßer Schein ist, eine »vollständige Fiction«. Wirklich wahr hingegen ist die Welt, die von der und durch diese Wahrheits-Produktion zum Schein erklärt wird, die der Sinnlichkeit und damit der anfänglichen Erfahrung eines Nervensystems, das diese »vollständige Fiction« aus sich und für sich schafft⁷, um mit sich ins rein und offen Unterschiedene zu kommen.⁸ Fazit: Das wirklich Wahre hat keine Sprache, während die Wirklichkeit, die eine hat, nicht wahr ist.⁹

In dieses von Logik und Grammatik erzeugte und verschwiegene Bedürfnis nach ihrer ursprünglich anderen Sprache erfindet sich die Lyrik, eine Nachfrage befriedigend, deren Stunde mit ihrem Kommen vorübergeht. Sie verschmilzt bei Wolfgang Hilbig das Licht äußerster Begrifflichkeit mit der steinernen Schwere dichtester Materialität. An diesem Schmelzpunkt entstehen seine Gedichte: »wie immer erzittert schwimmt die geschichte: / ganz konsonante nacht – sie ist schon der rauch / aller folgenden Tage der von den Dächern läutet.« Läutet – lautet? Ganz konsonant, ganz Nacht – aber nicht die, in der alle Katzen grau und alle Kühe schwarz sind, sondern die, in der die folgenden Tage die (Rauch)Zeichen ihres sie bestimmenden Unterschieds schon vokalisieren? Diese Nacht ist wie alle gedichtete Geschichte

»noch widerspruchswarm«. Das Rätsel fängt aus sich selber in einer Sprache zu singen an, die es nicht löst, sondern, es auslösend, sich in ihm auflöst. Eine solche Sprache kann »keine Probleme lösen; und weil sie dies nicht kann, darf sie sich auch nicht irgendwelche Aufgaben stellen lassen, weder von der Politik noch von der Gesellschaft. Was sie aber kann, das sollte sie ohne Rücksicht tun: die Literatur kann es sein, die der Gesellschaft ihre noch ungelösten Aufgaben stellt.«¹⁰

Alle bisher angesprochenen Gedichte Wolfgang Hilbigs stammen aus seinem Lyrikband *die versprengung*, der 1986, ein Jahr nach seiner Übersiedelung aus der DDR in die BRD, im S. Fischer Verlag in Frankfurt/M. erschienen ist. Seinen nächsten und zugleich letzten – *Bilder vom Erzählen* – veröffentlicht er erst 15 Jahre später ebenfalls im S. Fischer Verlag. »Man kann [in der BRD, W. M. F.] überhaupt für das wenigste, was einem widerfährt, ein System verantwortlich machen. Man ist es selber, der nicht funktioniert. Das war so eine Grunderkenntnis, die ich hatte, nach kurzer Zeit schon. Und das hat die Lyrik erst einmal lahmgelegt.«¹¹ Wolfgang Hilbigs Lyrik braucht anscheinend als Widerpart ein politisches Gegenüber, das alle Problemstellung und alle Lösung für sich beansprucht. Sie entdeckt offenbar erst nach mehr als einem Jahrzehnt das Systemische auch in der Abwesenheits-Form eines Systems, das seine Ansprüche und Zumutungen im Selbstverständnis seiner Subjekte verbirgt. Die Entdeckung gibt, scheint mir, schon im ersten Gedicht der *Bilder vom Erzählen* die Frage- und Blickrichtung des ganzen Bandes an: »und wär dein Wort entworfen ganz aus dem Silber der See: / könntest du weitersagen in dem antwortlosen Lärm? / Jetzt da Zeit ist das Vergangene zu wandeln in eine Eloge / in Abwesenheit der Klage?«¹²

Der erste der auf sieben Bände angelegten Ausgabe der Werke Wolfgang Hilbigs im S. Fischer Verlag versammelt alle vier zu Lebzeiten des Autors erschienenen Gedichtbände, verstreut und einzeln publizierte Gedichte sowie zwei Konvolute aus dem Nachlaß: einmal das Manuskript eines eigenständigen Gedichtbandes *Scherben für damals und jetzt*, das, von den Herausgebern auf die Mitte der sechziger Jahre des letzten Jahrhunderts datiert, vom Ministerium für Staatssicherheit beschlagnahmt worden und erst nach dem Ende der DDR wieder in die Hände seines Verfassers gelangt ist, zum anderen eine Auswahl von gut 100 der etwa 500 nachgelassenen Gedichte Wolfgang Hilbigs. Die Kriterien dieser Auswahl überzeugen nicht recht. Die Herausgeber berichten, sie hätten alle maschinengeschriebenen (!) Texte sowie diejenigen handschriftlich vorliegenden aufgenommen, die »Signatur und Jahresangabe«¹³ trügen. Mag sein, daß es sich bei den übrigen um Entwürfe handelt; mag auch sein, daß sie das strukturplastische Ganze eines in geplanten weiteren Arbeitsprozessen sich formierenden und konturierenden Materials darstellen, »das eine Vielzahl von Vorstufen und Varianten hervorbrachte«¹⁴ und anscheinend reiche Überarbeitungsspuren trägt. Jeder dieser

möglichen Fälle spricht dagegen, sie den Leserinnen und Lesern Wolfgang Hilbigs vorzuenthalten. »Gedicht ist, was aus Erinnerung hergestellt wird«, konstatiert Uwe Kolbe in seinem einsichts- und kenntnisreich ehrenden Nachwort.¹⁵ Nichts fesselnder, nichts aufschlußreicher als zu sehen, wie und woher sich das stellt, wie das Licht, das die Erinnerung auf Mensch und Natur wirft, sich in den Sinn von Licht und damit ins Gedicht transformiert. Nirgendwo besser zu sehen und mit zu vollziehen als in seinen Vorstufen, Varianten, Über- und Umschreibungen. Einzig zu *feuer* aus dem Nachlaß verzeichnen die Anmerkungen plötzlich eine handschriftliche Variante, ohne die Ausnahme zu begründen und zu erläutern. Mag sein, daß ein textkritischer Apparat einschließlich Faksimiles nach dem Beispiel der Frankfurter Hölderlin-Ausgabe den organisatorischen und finanziellen Rahmen der Ausgabe gesprengt hätte. Warum aber dann nicht wenigstens eine begründete Auswahl von vielleicht zwölf Gedichten treffen, an deren Edition sich absehen läßt, was Leserinnen und Leser sowie schließlich die Literaturwissenschaft von der Gesamtheit des Materials erwarten dürfen? Immerhin: »Diese Ausgabe«, räumen die Herausgeber ein, »erschließt den literarischen Nachlass, aber sie schließt ihn nicht.«¹⁶

Falls unter den auch jetzt noch unveröffentlichten etwa 400 Gedichten aus Wolfgang Hilbigs Nachlaß nicht noch ein späteres auf uns wartet, ist das folgende, 2003 entstandene eines seiner letzten und damit sein lyrisches Vermächtnis¹⁷:

Das Meer verhüllt von Licht: verhüllt von Helligkeit . . .
 im Sinn von Licht: ein Lilienweiß um nichts zu sein
 als Weiß der Lilien – und Meer um nichts als Meer
 zu sein und ohne Maß: und Mond-Abwesenheit –
 welch Leuchten das seine lange Überfahrt antritt
 und jedes Land vergisst auf nichts bedacht als Ewigkeit –
 das Meer: das nicht mehr Tag noch Nacht ist sondern Zeit.

Titel: *Matière de la poésie*. Versmaß: Alexandriner¹⁸. Reimschema: a – x – x – a – x – a – a. Vierfacher Reim, einmal umarmend und einmal paarig, drei Waisen im Verhältnis 2 : 1 umschließend. Der sich gleichlautend wiederholende, sich mit sich identifizierende Reim hegt die zufällige Laut-Differenz ein (monologische Engführung des Metaphorischen, das Metonymische einkreisend und aufhebend). Laut-Partitur: Dominanz der im Rundungs-/Entrundungs-Verhältnis stehenden Vokale i/ü gemeinsam mit den einander im Alphabet folgenden Konsonanten l/m/n, denen ab Ende der vierten Vers-Zeile zunehmend häufig der Vokal a entgegentritt, der Anfang des Alphabets und damit des Maßes für die *Matière de la Poésie*.

Lag »des lichten sinn« nicht darin, »die worte / zum singen zu bringen innerhalb / bedeutungsschwerer legenden« wie Meer und Lilie, unter denen Aberhun-

derte von Gedichten schon in Lese gewesen sind? Hier nun verläßt es die in Stein gemeißelten, starr besonderen Zeichen ihres schwer wiegenden Bedeuten, um das Meer in seine leichte und helle Allgemeinheit zu hüllen, in der Meer nichts als Meer ist, keinen Sinn annimmt als den seines zeichenlosen Daseins, ohne Maß, auch ohne Maßgabe des Mondlichts, das die Meeresoberfläche abzumessen und einzuteilen weiß, Meer, reines Meer, ohne alle weitere Bestimmung.¹⁹ In diesem Sinn von Licht liegt zugleich das vielbeschworene Lilienweiß, aber nur, »um nichts zu sein als Weiß der Lilien«. Die Übertragungsmacht des oft gebrauchten, abgebrauchten Bildes wendet es sofort und völlig in seinen Ursprung zurück. Ziel und Heimat der Metapher überkreuzen sich zu miteinander streitender Bedeutung: »es ist nicht wahrheit zu scheiden / aus den rätseln.« Weil die Rätsel zwar das Verschiedene lebendig halten und hüten, ihm aber die Form des Fortschritts zum feststehenden Unterschied, zur in Stein gedeuteten, wechselseitig sich erhärtenden Verneinung aberkennen? Nein. Sie geben ihr nach, sie kommen ihr zuvor. Die Metapher, so weit sie zu gehen vermag, trägt ihren Ursprung immer mit, und kehrt von jedem Ort, an dem sie sich anscheinend festmacht, in ihn zurück. Das Gedicht zeichnet seinen eigenen Vorgang in diese Bewegung ein. Die beiden ersten, zwischen dem umarmenden Reim liegenden Waisen des Gedichts verbergen – genau besehen verbergen sie ihn nicht einmal – einen identischen Reim, in den sie sich ohne Verletzung von Versmaß und Rhythmus überführen lassen:

im Sinn von Licht: ein Lilienweiß um nichts zu sein
als Weiß der Lilien – und Meer um nichts als Meer
zu sein und ohne Maß: und Mond-Abwesenheit –

wird mit geringem Aufwand zu

im Sinn von Licht: ein Lilienweiß um nichts zu sein
als Weiß der Lilien – und Meer um nichts *zu sein*
als Meer und ohne Maß: und Mond-Abwesenheit –

Mit diesem Gedankenstrich endet die erste Selbst-Exposition der Matière de la poésie. In einem Bewegung und Veränderung, Satzfortschritt und Sinnarstellung scheinbar entfaltenden Bild-Raum, der diesen Schein in einem einfach unendlichen Leuchten auffängt und aufhebt. Aber: »Welch Leuchten das seine lange Überfahrt antritt« – zuerst mit 13 Silben über das gültige Versmaß weg²⁰ – »und jedes Land vergisst auf nichts bedacht als Ewigkeit«, also mit 14 Silben noch einen weiteren Schritt über es und sich hinaus. Der erste der beiden Verse gerät heillos aus dem Takt, sobald er seine Zäsur, seine Mitte erreicht, und gibt so der althergebrachten Befürchtung recht, daß die Alexandriner »wegen jhrer weitleuffigkeit der vungebundenen vnnnd freyen rede zue sehr aehnlich sindt«²¹.

Das unendlich in sich zurückkehrende Leuchten, das den Kosmos der Poesie als ihre Materie bisher erfüllt hat, tritt eine lange Überfahrt an: Über sich selbst als grundsätzlich takthaltige Rede hinaus in das Chaos ungebundener Prosa, für sich und auf sich bestehender Verschiedenheit, der die Metapher in ihrem Fortgang zerstreuen Metonymie. Beim zweiten der beiden Verse hingegen fällt es nicht schwer, ihm seine vorschriftsmäßige Gestalt zurückzugeben: »und jedes Land vergisst bedacht auf Ewigkeit«. Warum nicht gleich so? Weil erst in diesem Regref, dieser Rückbesinnung auf den Takt der poetischen Rede das Ausgesparte als Mittel- und Angelpunkt der Folge-Exposition der Matière de la poésie sichtbar und deutlich wird. Das einfach unendliche Leuchten, worin sich der Bild-Raum der Poesie erstreckt, verläßt seine Heimat, um seine lange Überfahrt ins Land der Prosa anzutreten. Aber dort bleibt es nicht. Seine Fahrt dauert so lange, daß sie nicht nur hinüber zu den Kontinenten des Erzählens führt, sondern zugleich über sie hinweg, »und jedes Land vergisst«, das sie berührt. Wo endet sie? In einem Gedanken, der »auf nichts bedacht« ist »als Ewigkeit«. Genauer (wir müssen uns an die Aussparung erinnern): In einem Gedanken, der auf Ewigkeit bedacht ist. Auf was für eine Ewigkeit? Auf nichts/Nichts als Ewigkeit. Die Wirklichkeit der Matière de la poésie existiert nicht im Raum, sondern in der Zeit. In einer Zeit, die den Bild-Raum auf die Sinn-Straße bringt, in Entwurf und Struktur, Fortschritt und Verzweigung, die aber jeden ihrer Zeit-Punkte so rein übergeht, daß er nichtig wird und sie in ihrer Selbst-Bewegung mit ihnen, während sie sich in sie allseitig ausbreitet und mit ihnen auslegt. Die Wirklichkeit der Poesie birgt und erzeugt alle Möglichkeiten der Prosa. In dieser Wirklichkeit fängt »das rätsel selber zu singen an« – in der Licht-Sinn-Melodie eines Meeres, »das nicht mehr Tag noch Nacht ist sondern Zeit«.

Die Sprache der Literatur kann, so Wolfgang Hilbig, keine Aufgaben für die Gesellschaft lösen; sie kann ihr aber ihre noch ungelösten Aufgaben stellen. Wird diese Sprache zur Form der Matière de la Poésie, macht sie sich fähig und bereit zur Formierung und Formulierung a priori nicht lösungsförmiger, dem Funktions-Zusammenhang von Problem und Lösung nicht gehorchender Aufgaben.

Anmerkungen

- 1 Theodor W. Adorno: *Über epische Naivität*, in: Adorno: *Noten zur Literatur*, Frankfurt/Main 1981, S. 34.
- 2 Friedrich Nietzsche: *Kritische Studienausgabe*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 12: *Nachgelassene Fragmente 1885-1887*, 2., durchges. Aufl., Berlin 1988, S. 389.
- 3 Ebd., Bd. 9: *Nachgelassene Fragmente 1880-1882*, S. 286.
- 4 Gottfried Wilhelm Leibniz: *Philosophische Schriften*, hg. und übersetzt von Wolf von Engelhardt und Hans Heinz Holz, Darmstadt 1961, Bd. III/2, S. 239.

- 5 Nietzsche, Bd. 11: *Nachgelassene Fragmente 1884-1885*, S. 645.
- 6 Ebd., S. 505.
- 7 »Statt die Außenwelt zu repräsentieren, kommt das Nervensystem allein mit seiner ständig wechselnden Beziehungsdynamik aus. Nicht ein einziges Element der vom Beobachter gesehenen »Einflüsse« findet Eingang in seine geschlossenen Kreisläufe.« Humberto Maturana: *Was ist Erkennen?*, München 1994, S. 99.
- 8 Ebd. S. 94: »Mit jeder Entität grenzt man einen Existenzbereich ab, in dem sie ist, was sie ist. Wer beides nicht auf die Reihe bringt, kann l. . . keine hinreichend bestimmte Unterscheidung treffen.«
- 9 »Ohne Sprache und außerhalb der Sprache gibt es keine Objekte.« Humberto Maturana: *Biologie der Realität*, Frankfurt/Main 1998, S. 202. Siehe dazu im weiteren ebd., S. 247 ff. Einen erhellenden Überblick der hier eben angesprochenen Autopoiesis-Theorie bieten Volker Riegas, Christian Vetter: *Gespräch mit Humberto R. Maturana*, in: Riegas/Vetter (Hg.): *Zur Biologie der Kognition*, Frankfurt/Main 1990, S. 11 ff.
- 10 Wolfgang Hilbig: *Abriss der Kritik. Frankfurter Poetikvorlesungen*, Frankfurt/Main 1995, S. 110.
- 11 Wolfgang Hilbig: *Das Meer in Sachsen. Prosa und Gedichte*, Frankfurt/Main 1991, S. 398 (im Gespräch mit dem Herausgeber Hans-Jürgen Schmitt). – *prosa meiner heimatstrasse* (1988–1990) setzt sich noch einmal mit dem DDR-System bereits unter dem Aspekt seiner Wende auseinander.
- 12 Wolfgang Hilbig: *Werke*, Bd. I: *Gedichte*, hg. von Jörg Bong, Jürgen Hosemann und Oliver Vogel, Frankfurt/Main 2008, S. 173. – Die aus Rilkes 10. Duineser Elegie herübersprechende Klage bleibt nicht abwesend; siehe ebd. S. 186 ff. sowie S. 275.
- 13 *Nachbemerkung zu dieser Ausgabe*, in: *Werke I*, S. 529.
- 14 Ebd., S. 528.
- 15 Uwe Kolbe: *Nachwort*, in: Ebd., S. 518.
- 16 *Nachbemerkung*, in: Ebd., S. 529.
- 17 Ebd. S. 488. – Wenn ich recht sehe, nennen die Herausgeber nur für *Palimpsest* (2005) – das mit der »Klage« beginnt – und für *als sie noch jung waren die winde* (2007) aus den verstreut veröffentlichten Gedichten ein späteres Entstehungsdatum.
- 18 Nicht das einzige Alexandriner-Gedicht unter den nachgelassenen; siehe *Werke I*, S. 460 f., *Traditionelle Erzählung* (1972). »Der Alexandriner, der seinen Namen nach der Verwendung in französischen Alexander-Epen des 12. Jahrhunderts erhält, ist der Hauptvers der klassischen französischen Tragödie l. . . In Deutschland erscheint er seit Beginn des 17. Jahrhunderts.« (Otto Paul, Ingeborg Glier: *Deutsche Metrik*, 6. Aufl., München 1966, S. 123). Martin Opitz empfiehlt Alexandriner im VII. Kapitel seines *Buchs von der Deutschen Poterey* (1624) jedem Poeten, »der sie mit lebendigen farben herauß zu streichen weiß«. Diese Herausforderung hat, wie bekannt, Andreas Gryphius in seinen Sonetten mit besonderem Erfolg angenommen; der Gryphius-Ton im Hintergrund von Wolfgang Hilbigs Gedicht ist für meine Ohren unüberhörbar, obwohl Hilbig den Alexandriner wahrscheinlich durch die französischen Symbolisten und damit als Vers der französischen Klassik kennengelernt hat (ich danke Jürgen Engler für den Hinweis).
- 19 Vgl. dazu *Werke I*, S. 177, das Titelgedicht der *Bilder vom Erzählen*: »Niemand weiß etwas zu sagen vom Meer. . . / Und auch ich nicht; auch ich wusste nichts zu erzählen vom Meer / von dem ich sprach l. . . Und keine Paraphrase fand ich für den Sinn des Meers. . .«.
- 20 Kein weiblicher Versschluß, mit dem sich der Alexandriner regelgerecht auf 13 Silben erweitern läßt. *La Matière de la poésie* zieht nur männliche Schlüsse.
- 21 Opitz: *Buch von der Deutschen Poterey*, Kap. VII.

WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

3

2009

55. Jahrgang

Dietmar Schmidt Frank Wedekinds poetische Ahasver-Satire ■

Jan Urbich Rilkes Inszenierung poetischer Subjektivität im »Brigge« im

Kontext philosophischer Subjektivitätskonzepte ■ *Jörn Glasenapp*

Bergson – Bazin – Chaplin ■ *Martina Stemberger* Paul Morands

»musikalischer« Rassismus ■ *Marcus Twellmann* Zur Rechtsphilosophie

bei Kant ■ *Olaf Briese* Zur Ästhetik der »Berliner Mauer«

Passagen Verlag

WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

3

2009

55. Jahrgang

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

Passagen Verlag

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

Die Zeitschrift erscheint vierteljährlich. Der 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 Wendelin Schmidt-Dengler † und Michael Franz

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

Gefördert vom Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung und vom Bundeskanzleramt der Republik Österreich

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

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

Redaktion: Karla Kliche
Redaktionsanschrift:
Schützenstraße 18
D-10117 Berlin
Telefon: (030) 20192-460 (bzw. -173)
Telefax: (030) 20192-154
E-Mail: kliche@zfl-berlin.org

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

Inhalt

<i>Dietmar Schmidt</i> Die Majestät der Mimikry. Frank Wedekinds poetische Ahasver-Satire	325
<i>Jan Urbich</i> Ästhetischer Widerstand. Rilkes Inszenierung poetischer Subjektivität in »Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge« im Kontext philosophischer Subjektivitätskonzepte	357
<i>Jörn Glasenapp</i> Bergson – Bazin – Chaplin. Anmerkungen zur Körperkomik	380
<i>Martina Stemberger</i> Der Tod der Tänzerin oder (De)Konstruktionen der Differenz. Paul Morands »musikalischer« Rassismus	392
<i>Marcus Twellmann</i> Der (Anti-)Juridismus der reinen Vernunft. Zur Rechtsmetaphorik bei Kant	413
<i>Olaf Briese</i> »Wartungsarm und formschön«. Zur Ästhetik der »Berliner Mauer«	430

Diskussion-Rezensionen

<i>Wolfgang Klein</i> Parteien und Intellektuelle. Beobachtungen in einem großen Werk zur deutschen Volksfront	455
<i>Rainer Rosenberg</i> Ralf Klausnitzer, Carlos Spoerhase (Hg.): Kontroversen in der Literaturtheorie / Literaturtheorie in der Kontroverse	463
<i>Gerhard Scharbert</i> Claudia Breger, Irmela Krüger-Fürhoff, Tanja Nusser (Hg.): Engineering Life. Narrationen vom Menschen in Biomedizin, Kultur und Literatur	468
<i>Ulrike Weymann</i> Michael Grisko: Heinrich Mann und der Film	473
<i>Volker Riedel</i> Brigitte Nestler: Heinrich Mann-Bibliographie, Bd. 2: Das Werk	477

Herausgeber

Peter Engelmann (Wien)
gemeinsam mit Wendelin Schmidt-Dengler † (Wien)
und Michael Franz (Berlin)

Wissenschaftlicher Beirat

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

Autoren dieses Heftes

Briese, Olaf, Dr. habil. – Dunckerstraße 89, D-10437 Berlin

Glasesapp, Jörn, Dr. habil. – Universität Paderborn, Institut für Medienwissenschaften, Warburger Straße 100, D-33098 Paderborn

Klein, Wolfgang, Prof. Dr. – Niederwaldstraße 3, D-16348 Wandlitz

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

Rosenberg, Rainer, Prof. Dr. – Marchlewskistraße 25, D-10243 Berlin

Scharbert, Gerhard, Dr. – Alt-Moabit 106, D-10559 Berlin

Schmidt, Dietmar, Dr. habil. – Universität Erfurt, Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Nordhäuser Straße 63, D-99089 Erfurt

Stemberger, Martina, Dr. – Seuttergasse 34/1/11, A-1130 Wien

Twellmann, Marcus, Dr. – Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, Germanistisches Seminar, Am Hof 1d, D-53113 Bonn

Urbich, Jan – Friedrich-Schiller-Universität Jena, Institut für Germanistische Literaturwissenschaft, Fürstengraben 18, D-07743 Jena

Weymann, Ulrike, Dr. – Johannes-Gutenberg-Universität Mainz, Deutsches Institut, Welderweg 18, D-55099 Mainz

Redaktionsschluss: 20. April 2009

Dietmar Schmidt

Die Majestät der Mimikry

Frank Wedekinds poetische Ahasver-Satire

1. *Verfluchen. Fluchen.* - Mit dem satirischen Gedicht *Opportunistische Zweifel*, das im Jahre 1898 in der Nr. 28 der Zeitschrift *Simplicissimus* erschien¹, hat Frank Wedekind der langen Reihe von Ahasver-Dichtungen eine bemerkenswerte Variante hinzugefügt. Seine erstaunliche und zugleich stimmige Variation des Motivs des Ewigen Juden besagt, daß es nicht etwa der *Jude* ist, der ewig ist, sondern vielmehr das *Verfluchen*, das sich an ihn adressiert. Hatte die Legende des Ewigen Juden bislang von einem Jerusalemer Schuster namens Ahasver gehandelt, der den erschöpften Jesus auf seinem Weg zur Kreuzigung nicht vor seinem Haus hat ruhen lassen, und der dafür von ihm bis zum Jüngsten Gericht, das heißt auf unabschbare Zeit, zur Wanderschaft verflucht wurde (*Ich will ruhen. Du aber sollst wandern, bis ich wiederkomme*²), so stellt Wedekind nun einen anderen Ahasver vor: einen Ahasver nämlich, dem immer wieder irgendwelche wichtigen Leute, die etwas zu sagen haben, hinterrücks auflauern, um ihn immer aufs neue zu verfluchen. Aus dem ruhelos wandernden Juden wird demnach ein Ahasver, der partout nicht in Ruhe gelassen wird. Die Ruhelosigkeit selbst ist plötzlich gewandert: Sie ist von dem *Verfluchten* auf die *Verfluchung* übergegangen. Dies aber kann naturgemäß nicht ohne Folgen bleiben: Wenn die Verfluchung sich nicht ein- für allemal ereignet, um sich anschließend dauerhaft auszuwirken, sondern wenn sie ruhelos immer wieder neu vorgenommen und wiederholt werden muß, dann trifft sie das im Kern; dann lastet, könnte man sagen, auf der Verfluchung selber ein Fluch.

Keinem performativen Akt tut es gut, wiederholt werden zu müssen. Einerseits bedient sich zwar jede Sprechhandlung einer Formel, die sich in bestimmten Situationen anwenden und also von Situation zu Situation wiederholen läßt; aber andererseits wird jede Sprechhandlung nichtig, die in ein- und derselben Situation erneuert, also Wort für Wort wiederholt werden muß. Niemand kann mit Worten ein- und dieselbe Sitzung zweimal eröffnen, ohne seine Autorität zu verlieren. Ebenso wenig kann man jemanden immer wieder verfluchen. Ein Fluch ist eine Handlung mit Worten, die jemanden dauerhaft in ein- und dieselbe, sich gleichbleibende Situation bannen soll. Ein *wiederholter* Fluch aber wider ruft sich selbst. Die Wiederholung verstümmelt das Verfluchen zum Fluchen. Wer *verflucht*, der tut etwas, indem er einen Bann auferlegt oder zumindest

auflegen will; wer aber *flucht*, der verschafft nur seiner Wehr- und Machtlosigkeit, und das heißt seiner Tatenlosigkeit, ein Ventil.

Genau diesen qua Wiederholung sich vollziehenden Umschlag des *Verfluchens* in das *Fluchen* (der magischen Formel in das ohnmächtige Wort) führt Wedekind in seinem satirischen Gedicht vor. Er läßt einen Ahasver sprechen, der nicht nur *einmal* verflucht worden ist, sondern mit guten Gründen *wiederholte* Verfluchung befürchtet. Dies aber bedeutet, daß Ahasver bei Wedekind nicht etwa wandern muß, bis der, der ihn verflucht hat, wiederkommt – wie es die Legende besagt –, sondern daß Ahasver keine Ruhe findet, weil der, der ihn verflucht, *ständig* wiederkehrt (oder wiederzukehren droht): als würde Jesus immer wieder auf seine Kreuzigung zulaufen, *nur* um unterwegs den Juden, der ihm seine Ruhe verweigert, zu verfluchen. Auf diese Weise käme er überhaupt nicht dazu, sich kreuzigen zu lassen, und also die Menschheit zu erlösen und *Christus* zu sein. Er hätte seine Autorität als Erlöser verscherzt, indem er *ständig* verflucht – und also *nur* flucht.

Diese Verkehrung, die Wedekind vornimmt, soll im folgenden genauer betrachtet werden. Denn aus ihr gewinnt er ein spezifisch satirisches Moment, das, so scheint es, allein die Literatur verwirklichen kann. Dabei befindet sie sich notwendig mit dem Ewigen Juden, mit *Ahasver*, diesem »unheiligen Gegenfüßler«³, im Bunde. Die Figur des Ahasver wird, so ist zu zeigen, zu einem *alter ego* des Dichters, aus dessen Munde sich aussprechen läßt, was von jenseits der Politik, im Bereich literarischer Rede, über Politik gesagt werden kann. Anläßlich Ahasvers, der aufgrund eines andauernden Fluchs unsterblich ist, lassen sich daher Einblicke in die politische Dimension von Wedekinds Schreiben gewinnen. Vor diesem Hintergrund jedenfalls erhält eine lakonische Äußerung Bertolt Brechts – in seinem Nachruf auf Frank Wedekind – einen unerwarteten Sinn: »Er schien nicht sterblich.«

»Ich, der alte *Ahasver*«: So beginnt Wedekinds Gedicht, dessen Erstdruck im *Simplicissimus* zudem mit dem Pseudonym *Ahasver* unterzeichnet ist.

II. Die Auferstehung der zwei Körper des Königs. – Wedekinds poetische Ahasver-Satire und andere im *Simplicissimus* veröffentlichte, ihr thematisch verwandte Gedichte⁴ haben ihm ein halbes Jahr Festungshaft eingebracht. Dies nicht etwa, weil ihm *Blasphemie* vorgeworfen wurde. Das Delikt, das man Wedekind anlastete, lautete vielmehr: *Majestätsbeleidigung*. Denn er hatte nicht einfach nur Jesus als einen ewig wiederkehrenden und deshalb verhinderten Christus vorgestellt; sondern er hatte eine schon zu Lebzeiten historische Persönlichkeit als Wiedergänger zur Darstellung gebracht. Die Rede ist von Wilhelm II., der am 12. Oktober 1898 zu seiner berüchtigten und umstrittenen Orient-Reise⁵ aufbrach. Diese Reise, mit der der Kaiser deutsche Großmachtansprüche und die Reichweite der wilhelminischen »Weltpolitik« dokumentierte, führte ihn auch

nach Jerusalem. »Der Einzug in Jerusalem am 29. Oktober ging als pompöses Spektakel über die Bühne. In leuchtendes Weiß gehüllt, mit einem goldenen Adler auf der Helmspitze geleitete der Kaiser auf einem schwarzen Streitross seinen glanzvoll ausgestatteten Hofstaat durch das Tor der heiligen Stadt, eine Szene, die der eigens dafür mitgenommene Historienmaler Hermann Knackfuß auf einem Gemälde verewigt hat.«⁶ Eine Ausgabe des *Simplicissimus* im Herbst 1898 war dieser Orient-Reise des Kaisers gewidmet und wurde gleich am Druckort in Leipzig konfisziert. Der Verleger Albert Langen, der Karikaturist Thomas Theodor Heine sowie Frank Wedekind wurden polizeilich verfolgt.⁷ Heine geriet noch im selben Jahr in Festungshaft, während Langen und Wedekind zunächst ins Exil gingen. Wedekind stellte sich 1899 den Behörden und verbüßte ebenfalls eine halbjährige Festungshaft.

Der Einzug des deutschen Kaisers in die Heilige Stadt hatte ganz offensichtlich den Charakter einer Wiederholung. Er wiederholte den Einzug des Gottessohnes in Jerusalem.⁸ »Wenn im jüdisch-christlichen Kontext von »Einzug in Jerusalem« die Rede ist, stellen sich schnell Assoziationen ein, vor allem an die alttestamentarische Messias-Tradition und den Einzug Jesu in die Stadt Davids. Die Zeitgenossen webten 1898 l. . . J ein dichtes Netz messianischer Zitate um den Kaiser l. . . J. Die Ankunft des Kaisers war *adventus*, der von der Kirche aus dem römischen Kaiserkult entlehnte Begriff kehrte zu seinen Ursprüngen zurück, zumindest zu einer späten Interpretation der antiken und mittelalterlichen Tradition. Der Einzug hatte den Charakter einer *epiphaneia*, der Erscheinung der Majestät Gottes, verkörpert in der Person des Monarchen.«⁹

Das Aufsehen, mit dem sich Wilhelms Einzug in die Heilige Stadt vollzog, rief die »physiologischel | Fiktion«¹⁰ eines doppelten Körpers des Königs ins Leben zurück. Mit dieser Reise, so wollte es wohl Wilhelm II., wurde nicht nur die Wiederkehr des deutschen Monarchen nach Jerusalem als *adventus imperatoris* zelebriert, sondern mit ihr waren die zwei Körper des Königs auferstanden. Der unsterbliche und der sterbliche königliche Leib – diese Fiktion mittelalterlicher Herrschaft – wurden durch den Einzug Wilhelms II. in Jerusalem noch einmal aufgeführt. Der Kaiser erhob auf diese Weise nicht einfach nur den Anspruch einer vergänglichen Verkörperung der von Gottes Gnaden sich herschreibenden unvergänglichen Herrschaft, wie es diese Fiktion besagte; sondern er wollte dieses Prinzip der Verkörperung selbst mit neuem, unsterblichem Leben erfüllen. Dieser Versuch einer Wiederanknüpfung an alte theologisch-politische Traditionen jedoch blieb zutiefst ambivalent. Die Wiederholung des biblischen Geschehens schrieb dem Kaiser zwar einerseits das Attribut der Unsterblichkeit zu. Auf der anderen Seite aber hat gerade diese Wiederholung, sofern sie die Dimension des Messianischen allererst wieder in Kraft setzte, deren Hinfälligkeit markiert: Sie hat den Messias gewissermaßen mit einer sterblichen Hülle beliehen, um daraus seine erneuerte Unsterblichkeit ableiten

zu können.¹¹ Die Sakralisierung Wilhelms II. konnte nur um den Preis einer Profanierung des wiederkehrenden Christus gewonnen werden. Die Auferstehung der zwei Körper des Königs mußte *beide* Körper – den sterblichen und den unsterblichen – tangieren, weil sie dem einen eine Ewigkeit, die im per definitionem nicht zukam, und dem anderen eine Endlichkeit, die seinem Begriff widersprach, attestierte. Indem Wilhelm II. die Wiederkehr der Idee des ›Herrschers von Gottes Gnaden‹ inkarnieren wollte, hat er nichts anderes als ein *Simulakrum* erzeugt, das sich im exzessiven Spiel einer freigesetzten Repräsentation konstituierte.

Der beim Einzug in Jerusalem mitgeführte Hofstaat; der Historienmaler, der bereit stand, die entscheidende Szene auf Leinwand festzuhalten¹²; die von der Presse hergestellte Weltöffentlichkeit; sowie, nicht zuletzt, die nach der Reise von höchster Stelle autorisierten Publikationen¹³: All dies machte deutlich, daß die Reise Wilhelms II. nach Jerusalem zunächst und vor allem dem Zweck der *Repräsentation* zu dienen hatte. Dabei wurde zugleich offenbar, wie sehr es in der bedeutungsschweren und spektakulären Wiederholung des ›Einzugs in Jerusalem‹ darum gehen mußte, die *Möglichkeit der Repräsentation von Herrschaft als solche* zu sichern. ›Repräsentation‹ war hier in mehrfacher Fassung im Spiel. Intendiert war die Darstellung des geistlichen Herrschers, den der deutsche Kaiser durch den wiederholten Einzug in Jerusalem verkörpern wollte, um so »die messianische Dimension des Kaisertums«¹⁴ zu manifestieren. Dazu aber bedurfte es der Darstellungen Wilhelms II. selbst. In Bildern und Texten, die um die Welt gingen, und die das Ereignis ankündigten, ihm voraus-eilten und es schließlich festhielten, wurde das Spektakel der Wiederholung ermöglicht und vollendet. Es war mithin, als hätte der Kaiser seine Reise überhaupt nur deshalb unternommen, um *dargestellt* zu werden¹⁵ und so allererst in die Lage versetzt zu sein, das messianisch überhöhte Kaisertum repräsentieren zu können. Anlässlich seiner Reise nach Jerusalem wurde insofern der *abgeleitete* Status der Repräsentativität des deutschen Kaisers offenbar.

Wilhelm II. ist im wahrsten Sinne des Wortes als ein *Trugbild* in Jerusalem eingezogen. Er war die *bloße Darstellung* eines Abbildes (einer Verkörperung) des urbildlichen Christus. Dieser Darstellung diente der Aufwand und Prunk, den der Kaiser bei seinem Einzug in die Heilige Stadt entfaltete.¹⁶ Schon 1897 wurde in einer in Prag erscheinenden satirischen Zeitschrift gefragt: »Wird Wilhelm II. auf dem Rücken des Esels einziehen?«¹⁷ Gerade dies hat der Kaiser selbstverständlich nicht getan. Auf einem Esel hätte schließlich jedermann – und zwar zwangsläufig unbemerkt – in Jerusalem einreiten können. Vielmehr bedurfte es einer theatralen Übertreibung, um die Wiederholung des Einzugs in Jerusalem bemerkbar zu machen. Ein ansehnliches Schlachtroß und, mehr noch, ein ganzer Hofstaat war nötig, um dem Einzug des Hohenzollernkaisers Sichtbarkeit zu verleihen. All dieser Prunk war ein *medialer Aufwand*, dessen es

bedurfte, um Wilhelm II. ins Bild und damit in den Blick der Öffentlichkeit geraten zu lassen. Auf einem Esel wäre Wilhelm allenfalls lächerlich gewesen.

Deutlich wird, daß die Repräsentationsstrategien des wilhelminischen Kaisertums – und wohl nicht nur bei Gelegenheit der Orientreise – eine dreifache Bildlichkeit ins Spiel gebracht haben. Da ist zum einen die urbildliche Vorstellung messianischer Herrschaft; zum zweiten die konkrete historische Gestalt Wilhelms II., in der sie sich darstellen soll; und drittens die medial verbreiteten Bilder Wilhelms II. selbst. Diese hierarchisch konzipierte dreifache Bildlichkeit mit der sich in ihr entfaltenden Überhöhung Wilhelms sowie der Proliferation seiner Bilder ist freilich nicht einfach nur auf einen Geltungs- und Selbstdarstellungsdrang des vielgeschmähten ›Operettenkaisers‹¹⁸ zurückführbar. Vielmehr ist sie – mit all der Ambivalenz ihres medialen Aufwandes – ein konstitutiver Bestandteil der wilhelminischen Kultur gewesen und hat entsprechend eine Vielzahl von Akteuren gehabt. »Wie wurde die religiöse Interpretation des Kaisertums durch Wilhelm II. von seinen Untertanen wahrgenommen? Wir analysieren Gegenübertragungen der Untertanen. Zu ›Kaisers Geburtstag‹ am 27. Januar 1907 sprach Adolf v. Harnack in der Berliner Universität: ›Kollegen! Kommilitonen! Hochansehnliche Versammlung! Einmütig haben wir uns versammelt, um den Geburtstag unseres Kaisers festlich zu begehen. Vor uns steht sein Bild in den lebendigen Zügen, in denen seine Persönlichkeit in Wort und Tat sich ausgesprochen hat. In den Herzen eines jeden Deutschen aber lebt auch ein festes Kaiserbild als Niederschlag und Frucht unserer ganzen Geschichte. In der Einheit dieser beiden Bilder wollen wir unseren Kaiser sehen, und danken ihm, wenn er das alte Kaiserbild in uns belebt, und wenn er es mit neuen Zügen bereichert.« – I. . . J An der Wand hing das Kaiserbild.«¹⁹

»Wenn er das alte Kaiserbild I. . . J belebt: Dieses wenn läßt sich nicht nur temporal, sondern auch modal verstehen. Im zweiten Fall würde der Theologe Harnack in Zweifel ziehen, daß Wilhelm dies tut, daß er also imstande ist, das »alte Kaiserbild« zu reanimieren.²⁰ Schon auf diese Weise zeigt sich insgeheim der längst historisch gewordene, rein virtuelle Status des Kaisertums um 1900 an. Allemal aber wird dies dadurch offenkundig, daß es überhaupt ausdrücklich des Projektes einer ›Belebung‹ bedarf. Lebt es denn nun, das alte Kaiserbild in den Herzen der Deutschen, wie Harnack zuvor noch behauptet hat – oder lebt es nicht? Von solchen Ambivalenzen ist Harnacks Ansprache insgesamt durchzogen. Die Rede von dem ›Herzen‹ und der ›Frucht‹ indiziert eine gleichsam organische Wirklichkeit des alten Kaiserbildes und also dessen Vitalität. Die Formulierung aber, daß das Bild ›fest‹ und ein ›Niederschlag‹ sei, läßt eher eine gefährliche Ablagerung und also den Infarkt des patriotischen Herzens befürchten.

Diese Ambivalenz zwischen dem lebendigen und dem erst noch zu belebenden Objekt (dem alten Bild) setzt sich in Harnacks Geburtstagsansprache zu Ehren des Kaisers hinsichtlich des *Subjekts* der Wiederbelebung fort. Wem ei-

gentlich wäre eine solche Reanimation zu verdanken? In jedem Fall hätte sie sich in der Mitte zwischen dem »alten« und dem »an der Wand hängenden« Kaiserbild zu ereignen. Diese Mitte ist der Ort Wilhelms II. (auch in diesem Sinne ist er ein »Herr der Mitte«²¹). Er ist gewissermaßen zwischen der »Kaiserimago der Deutschen« und dem an der Wand hängenden Kaiserporträt, der »Kaiserikone«, eingezwängt.²² Einerseits könnte er zwar belebend wirken, nämlich indem er zwischen beiden *vermittelt*; das heißt indem er evident werden läßt, daß *sein* Porträt zugleich Darstellung des alten, unsterblichen Kaisertums ist; aber andererseits ist er ebensogut selbst allererst das Ergebnis einer Vermittlung, die durch den Willen der Untertanen, in der Einheit der beiden Bilder ihren Kaiser zu sehen, zustande kommt. Nicht zufällig appelliert Harnack nachdrücklich an die Einmütigkeit und den guten Willen der »Hochansehnlichen« Versammlung«; und nicht zufällig beschwört er das »Bild« Wilhelms in »lebendigen Zügen« – als stünde die Lebendigkeit Wilhelms II. selbst in Frage. Es wäre dann die patriotische Versammlung der Untertanen selbst, von der alle belebende Wirkung ausgehen müßte, und die anlässlich von »Kaisers Geburtstag« und in realer Abwesenheit Wilhelms II. während des Festakts dessen Wiederbelebung gleich mit besorgte. Der Subtext der Ansprache Harnacks besagt, daß die Geburtstagsfeier des Kaisers sein Geburts-Tag ist; daß er durch sie – wieder einmal – überhaupt erst zur Welt kommt (sozusagen »aufersteht«; und zwar als *Phantasma*). Das einzig Gewisse ist der mediale Aufwand, das öffentlich ausgestellte Kaiserporträt, vor dem sich eine »Hochansehnliche Versammlung« versammelt, und aus dessen mutwilliger Umdeutung zur *Ikone* alles weitere folgt.

All dies läßt sich einer patriotischen Rede zu Ehren Wilhelms II. entnehmen. Folglich sind in ihr *patriotische Eindeutigkeit* und *darstellungslogische Vieldeutigkeit* voneinander zu unterscheiden. Aus der Perspektive theologischer Tradition – so könnte man behaupten, wenn man all die aufgezeigten Ambivalenzen außer acht läßt und also den eindeutigen Patriotismus der Ansprache Harnacks betont – zeigt sich »in frappierender Parallele zur orthodoxen Ikonentheologie eine an den spätantiken Neuplatonismus angelehnte Reihenfolge der Heilsvermittlung durch Ikone (Kaiserporträt an der Universität [auf das sich Harnack bezieht: D. S.I. Abbild des Kaisertums (Wilhelm II.), Urbild des Kaisertums (Kaiserimago der Deutschen)].«²³ Man kann jedoch diese Konstellation des zwischen Imago und Ikone eingezwängten Kaisers – der die Imago abzubilden hat, aber in der Ikone selbst noch einmal abgebildet wird, um die Imago überhaupt abbilden zu können – im Sinne darstellungslogischer Vieldeutigkeit auch anders beschreiben: nämlich weniger »neuplatonisch-ikonentheologisch« als vielmehr in jener »Umkehrung des Platonismus«, die Deleuze als prekäre Relation von Urbild (Idee), Abbild (Ikone) und Trugbild (Phantasma) beschrieben hat.²⁴

Prekär ist diese Relation nicht im Sinne der Differenz von »Wesen« und »Schein«, also etwa aufgrund der Unangemessenheit, mit der der »Operettenkaiser« Wil-

helm II. messianisches Kaisertum zu verkörpern sucht; sondern sie ist prekär aufgrund ihrer in den Trugbildern freigesetzten und entfalteten phantasmatischen Dimension. Das Problem oder vielmehr die Gefahr, die Platon erkennt, läßt sich, so Deleuze, in Entgegensetzungen von ›Sein‹ und ›Schein‹ nicht angemessen beschreiben. Der Schein spaltet sich vielmehr auf in ›Abbild‹ (oder ›Ebenbild‹) und ›Trugbild‹²⁵, in ›wahr‹ und ›falsch‹, in ›Ikone‹ und ›Phantasma‹, um in dieser Unterscheidung das ›Urbild‹, das beide evozieren, in seiner Wahrhaftigkeit rein zu erhalten.²⁶ Die Befürchtung, die sich bei Platon äußert, ist die einer ikonoklastischen Bildlichkeit, einer Inflation der Simulakren, welche die begründeten Abbilder ebenso wie die Urbilder zerstört. Genau dies aber ist, so zeigt Wedekind in seiner poetischen Satire, mit dem Einzug Wilhelms II. in Jerusalem der Fall: Er bringt in einem sehr weitreichenden Sinne nichts anderes als Trugbilder zustande. Dabei ist Wedekinds Sicht dieses kaiserlichen Auftritts freilich alles andere als platonisch. Auch er vollzieht eine ›Umkehrung des Platonismus‹: Weit entfernt davon, die Trugbilder zu denunzieren, um so das Urbild zu retten, kehrt er vielmehr die Simulakren hervor, um die Urbilder – die Kaiser- ebenso wie die Christusimago – endgültig zu treffen. Anläßlich des erneuten Einzugs in Jerusalem, den Ihre Majestät Wilhelm II. inszeniert, faßt Wedekind eine Wiederholung ins Auge, die ›falsche‹ Nachahmung, eine Wiederholung von *Trugbildern* ist und außer ihnen, außer der Majestät der Mimikry, nichts bestehen läßt. In einer ultimativen Geste bringt sie selbst die Imago des Ewigen Juden zum Verschwinden. Mit dieser letzten Geste, die alle Imagines zerfließen läßt, gewinnt der Autor Wedekind, so wird zu zeigen sein, auf paradoxe Weise im Namen ›Ahasver‹ sein Pseudonym.

III. Ahasvers Stimme. – Auf die als Simulakrum erscheinende messianische Dimension deutschen Kaisertums antwortet Wedekinds poetische Satire mit der Stimme Ahasvers. Von ›Stimme‹ kann dabei in narrationstheoretischem Sinne die Rede sein²⁷, weil das Gedicht deutlich von erzählerischen Momenten geprägt ist. Wie es der Tradition der Ahasver-Literatur entspricht, verknüpft sich die Figur des Ewigen Juden auch bei Wedekind mit dem Aspekt historischer Augenzugenschaft. Ahasver kann aus eigener authentischer Anschauung erzählen, was unter den Lebenden niemand sonst mit eigenen Augen gesehen hat: den Gang Jesu zur Kreuzigung, die Kreuzigung selbst sowie – jedenfalls potentiell – alles, was Ahasver seit damals erlebt und was sich seitdem weltgeschichtlich ereignet hat.²⁸ Die Erzählstimme Ahasvers steht somit für eine Authentizität, die gegenüber allen Trugbildern als eine unbedingte und kritische Autorität gelten muß. Wie mag auf so jemanden eine Nachahmung dessen wirken, was er als einziger aus eigener Erfahrung kennt?

Die *Wiederholung*, die sich mit dem Einzug Wilhelms II. in Jerusalem für Ahasver abzeichnet, fügt seinen Narrationen nun aber ein neues Moment hinzu,

das, wie sich zeigen wird, die herkömmliche, aus zahlreichen literarischen Adaptionen bekannte Erzählsituation des Ewigen Juden entscheidend verändert. Insofern diese Wiederholung sich angekündigt hat, aber noch *bevorsteht*, ist nun dreierlei zu erzählen: 1. wer der Erzähler ist; 2. was in der Vergangenheit geschehen ist; 3. aber auch das, was sich künftig ereignen wird. Das Gedicht beginnt zunächst folgendermaßen:

Ich, der alte A h a s v e r,
Habe große Eile,
Zu verscheuchen wünscht ich sehr
Ewig lange Weile:
Lenke wieder meine Bahn,
Endlos mir beschieden,
Nach dem alten Kanaan,
Das ich lang gemieden.

In der ersten Strophe erzählt Ahasver, wer er ist: Er nennt seinen Namen und beschreibt, was er gerade zu tun im Begriff ist, wobei er zugleich an den Fluch, der auf ihm lastet, erinnert. Die Schilderung des gegenwärtigen Denkens und Handelns, die hier erfolgt, beruht auf einer spezifischen zeitlichen Relation zwischen dem Erzählen und dem Erzählten, die sich als *Gleichzeitigkeit* bezeichnen läßt: Es handelt sich um eine »Erzählung im Präsens, [d]ie die Handlung simultan begleitet«. ²⁹ Dieser Narrationstypus, den Genette *gleichzeitige Narration* nennt, wird allerdings am Ende der Strophe, wo von »dem alten Kanaan« die Rede ist, »[d]as ich lang gemieden«, durch einen anderen Typus abgelöst, nämlich die *spätere Narration* (»die klassische Position der Erzählung in Vergangenheitsform«). ³⁰ Das durch den Fluch bewirkte Schicksal, das Ahasver »beschieden« ist, bildet also das Scharnier zwischen einer Narration, die sich auf die Gegenwart, und einer, die sich auf die Vergangenheit bezieht. Auf diese Weise rekapituliert die erste Strophe des Gedichts die klassische Erzählsituation Ahasvers: Es gibt das immer Gleiche, das durch den Fluch bewirkt ist und noch die Gegenwart bestimmt; aber es gibt auch ein darunter liegendes vergehendes oder auch vergangenes Geschehen (das Ahasver traditionell als sein der Weltgeschichte parallel laufendes Leben zu erzählen hat). Diese erste Strophe bietet also zunächst wenig Überraschungen; immerhin aber wirft sie doch eine Frage auf: Warum bloß will denn Ahasver nach »Kanaan« zurück, das er so lange gemieden hat? Die zweite Strophe gibt darauf Antwort:

Mir ist in der Ferne die Kunde geworden,
Es käme gezogen ein Herrscher von Norden,
Da setzt es vielleicht auch für mich einen Orden.

Wenn sich Ahasver einen »Orden« erhofft, dann handelt es sich wohl um eine militärische Angelegenheit. Damit aber ist der Fall klar: Wer nach »Kanaan« zieht, um einen Orden zu erhalten, will sich an einem *Kreuzzug* beteiligen. Und da die letzten Kreuzzüge in der Tat eine Weile her sind, ist Ahasvers Aussage, er habe Kanaan lange gemieden, eine jener biographischen Spiegelungen der Weltgeschichte, wie sie für den Ewigen Juden typisch sind. Daß Ahasver sich dabei als notorischer *Kreuzritter* erweist, ist freilich weniger typisch. Mit dieser satirischen Umdeutung des Ewigen Juden zum Kreuzritter wird nun Wilhelm II. ins Spiel gebracht, der als Repräsentant des preußischen Militarismus mit seiner Reise nach Jerusalem unweigerlich auch das Kreuzrittertum zitiert³¹. Er ist jener »Herrscher«, von dem eine »Kunde« berichtet, er »käme gezogen von Norden«. Dabei ist diese Formulierung vom Herrscher, der *gezogen kommt*, wiederum unverkennbar satirisch, indem sich darin Aktivität und Passivität vermischen. *Kommt* er nun, eilt er stürmisch herbei, oder wird er *gezogen*, wird der Soldat mit allem Komfort zum Schlachtfeld getragen?

Dieses Thema des Luxus und des Prunks, den Wilhelm II. auf seiner Reise nach Jerusalem und bei seinem Einzug in die Stadt betreibt, und der wohl durchaus auch der eigenen Bequemlichkeit dient, wird später im Gedicht noch vertieft. Festzuhalten aber ist zunächst die merkwürdige Erzählsituation, die diese zweite Strophe des Gedichts kennzeichnet. Ganz offensichtlich handelt es sich zunächst wiederum um eine *spätere Narration*: Ahasver hat Nachrichten über den Herrscher erhalten, der *gezogen kommt* (oder kommend gezogen wird oder – in einem »souveränen« Sinne – *sich gehen läßt*). Diese Benachrichtigung ist zweifellos in der Vergangenheit geschehen; aber zugleich betrifft sie die »Kunde« eines Unterwegsseins, und das heißt eines Ankommens, das *noch nicht* geschehen ist und also sich zeitlich erst nach dem Erzählen ereignet. Die Narration wird demnach gerahmt von einem Geschehen, das *war*, und einem Geschehen, das *sein wird*. Hier kündigt sich wiederum ein neuer Erzähltypus an, den Genette als eine zwischen die Momente einer umfassenderen Handlung *eingeschobene Narration* bezeichnet und der »a priori der komplexeste« ist.³²

In der nächsten Strophe kehrt das Gedicht zwar zur herkömmlich ahasverischen vergangenheits- und zugleich gegenwartsbezogenen Narration zurück, indem erzählt wird, wie der Ewige Jude sein in der *Vergangenheit* besiegeltes Verhängnis *gegenwärtig* bedenkt. Dabei endet diese Strophe jedoch mit einer Pointe, die genau das Problem der eingeschobenen Narration, der Rahmung des Erzählens durch zurückliegende und noch ausstehende Ereignisse, auf eine thematische Ebene hebt:

Rückwärts schweift mein Auge matt,
Reuevoll umdustert,
Nach der alten Judenstadt,

Drin ich einst geschustert,
Derart, daß mich heute noch
Gottes Welt verachtet,
Weil ich nicht den Braten roch,
Eh das Lamm geschlachtet!

Die ›Reue‹, von der zu Beginn dieser Zeilen die Rede ist, erweist sich am Ende als etwas, das man darunter gewöhnlich nicht unbedingt verstehen würde. Ahasver, so scheint es, gibt zwar zu, einen Fehler begangen zu haben, aber er sieht sich gleichwohl frei von Schuld. Denn was von ihm verlangt war, hätte im Grunde bedeutet, den Lauf der Dinge noch vor ihrer Zeit nicht nur zu ahnen, sondern geradezu sinnlich wahrzunehmen (den Braten noch vor der Schlachtung des Lammes zu riechen). Ahasver hat der richtige Riecher, die einzig angemessene, geradezu gewerbliche Cleverness (die richtige ›Art‹, zu ›schustern‹) gefehlt, die ihn vor der allgemeinen Verachtung hätte bewahren können. Nur weil er nicht gewußt hat, was er nicht hat wissen können, und weil er deshalb nicht den rechten Nutzen aus der Sache gezogen hat, wurde der Fluch auf ihn geladen. Ahasver hat die profane Ökonomie des Heilsgeschehens verfehlt und in Jesus, dem Opferlamm, gewissermaßen den köstlichen Braten, den materiellen Vorteil, den Profit nicht erkannt. Die Konvertierung des Opfers in Gewinn und also in sein Gegenteil setzte ein Kalkül voraus, das Ahasver nicht vertraut war. Der Ewige Jude war, mit anderen Worten, nicht auf der Höhe dessen, was alle Welt den Juden unterstellt. »Ahasverus wird stärker durch seine Strafe als durch sein Verbrechen definiert«³³: Weil er gleichsam nicht ›Jude‹ gewesen ist, ist er dazu verurteilt worden, ewig ›Jude‹ zu sein. »Gottes Welt« straft ihn dauernd mit Verachtung, weil er nicht bedacht hat, was sein Verhalten im Hier und Jetzt künftig erbringt. Daher ist Ahasver ewig auf einen Ort in der Zeit verwiesen, der *inmitten* eines umfassenderen Geschehens liegt, und der ihn nötigt, zu bedenken, was gewesen ist, und daß alles anders werden kann, als es scheint. Sein ›Auge‹, das ›matt rückwärts schweift‹, ist ermüdet von der beständigen Diskrepanz zwischen dem, was die Dinge zu sein schienen, und was sie künftig zu sein vermögen. Es ist ermüdet von der *Wiederholung* dieser Diskrepanz. Die ahasverische Erzählsituation ist daher *Situation* im strengen Sinne des Wortes: Ahasvers Stimme artikuliert sich von einem bloß vorläufigen Ort, von einem vorübergehenden Aufenthalt im Fluß des Geschehens her. Sie artikuliert sich aus dem Provisorium einer Situation, von der anzunehmen ist, daß sie früher oder später eine andere gewesen sein wird. Ahasvers Stimme »verknüpft ständig« – wie es für die eingeschobene Narration charakteristisch ist – »eine Art inneren Monolog mit einem nachträglichen Bericht«³⁴, insofern der Rückblick auf Vergangenes im Lichte einer zwar spezifischen, aber unklaren und vorübergehenden Gelegenheit erfolgt.

Genau dies bezeichnet der Titel des Gedichts: *Opportunistische Zweifel*. Eigentlich ist diese Zusammenstellung ein Oxymoron: *Zweifel* kann zwar *opportunistisch*, er kann angebracht sein, aber nicht *opportunistisch*. Ein Opportunist paßt sich bedenkenlos jeder Situation an, um Vorteil daraus zu ziehen. Ein opportunistischer Zweifler hingegen müßte in jeder Situation bedenkenlos Bedenken haben. Aus Zweifeln läßt sich kein Profit schlagen. Nicht daß Ahasver grundsätzlich abgeneigt wäre, aus einer gegebenen Situation zu profitieren (denn wenn er aus seiner Verfluchung eines gelernt hat, dann dies: daß es sich nicht lohnt, ja daß es sich rächt, aus einer Situationen keinen Gewinn gezogen zu haben). Das Problem ist nur, daß Ahasver nicht weiß, wie dies gehen soll. Wie soll man denn, in Gottes Namen, »den Braten riechen, ehe das Lamm geschlachtet ist? Die wichtigen, die mächtigen Personen, wie Jesus eine war, verbergen sich; und so sieht sich Ahasver einer endlosen, einer ewigen Serie von Trugbildern ausgesetzt, die er nur ständig bezweifeln, aber aus denen er keinen Nutzen ziehen kann. Daher ist die Narration des Ewigen Juden bei Wedekind nicht die eines allwissenden Erzählers, der überall als Zeuge zugegen gewesen ist und der über alles Bescheid weiß, wie es in der Ahasver-Literatur regelmäßig der Fall ist; sondern seine Erzählstimme meldet sich aus dem Zwischenraum zwischen zwei Trugbildern, von denen das eine inzwischen erkannt und das andere befürchtet wird. Der Ewige Jude ist eine Figur, die willens ist, zu profitieren, wie man es von ihr verlangt, aber die nicht weiß, wie sie dies anstellen, wie sie sich dem Mächtigen verbünden soll. Was Ahasver auch tut, scheint vergeblich; und auch als Kreuzritter ist er bestenfalls eine komische Figur. »Da setzt es vielleicht auch für mich einen Orden«, so hofft er, sich am Ehrenkodex der christlichen Kreuzfahrer orientierend; aber die Formulierung zeigt an, daß es für ihn ebensogut eine Tracht Prügel setzen könnte. Insofern gibt die Stimme Ahasvers Meldung von der Ungewißheit der Mächtigen. Diese Ungewißheit aber beruht nicht nur auf der Willkür, mit der sie Orden oder Prügel austeilen. Vielmehr ist sie, aus der Sicht des Ewigen Juden, als *Unkenntlichkeit* der Mächtigen zu denken, die ihn ratlos werden läßt, an wen er sich eigentlich halten soll. Die Anstrengung Gottes, die dieser unternahm, als er in Gestalt seines Sohnes auf die Erde herabstieg und sich vermenschlichte, um in Worten, Taten und Wundern diesbezüglich Klarheit herzustellen, wird durch die Gestalt des Ewigen Juden dauernd unterlaufen. Dies wurde zunächst an ihm, Ahasver, gerächt; aber auf Dauer rächt sich dies auch an den Mächtigen. Denn Ahasver bezeugt ja nicht nur, wie die christliche Tradition dies will, das Erscheinen des Gottessohnes auf Erden, sondern er bezeugt ebenso, daß man ihn nicht unbedingt für den, der er sein wollte, hat halten müssen. Die Erzählstimme Ahasvers, die in das Geschehen verwickelt ist und keinen Überblick hat (oder nur den des opportunistischen Zweifels), verkündet die Krise der Repräsentation von Herrschaft sowie deren ultimativen Ausnahmezustand.

IV. *Simulakren*. - Als opportunistischer Zweifler bildet Ahasver die invertierte Spiegelung des Souveräns, wie Carl Schmitt ihn in seiner *Politischen Theologie*, gut 20 Jahre nach der von Wedekind begangenen, gerichtlich festgestellten ›Majestätsbeleidigung‹ auf den Begriff gebracht hat. Während Ahasver, wie Wedekind ihn zeichnet, bei jeder undurchsichtigen Gelegenheit sich zweifelnd bemüht, ohne etwas davon zu haben, *entscheidet* der Souverän nicht nur bei den Gelegenheiten, in denen alle Regeln nicht mehr greifen, sondern er befindet zugleich auch darüber, wann ein solcher Ausnahmezustand gegeben ist. Schmitt hat diese Definition von Souveränität anhand der Staatsphilosophie konservativ-katholischer Denker wie Donoso Cortes³⁵, die im 19. Jahrhundert auf ›revolutionäre Tendenzen‹ und den ›Liberalismus‹ ihrer Epoche reagierten, historisch zu untermauern versucht. Dabei geht es um das Problem, daß die Theorie moderner Rechtsstaatlichkeit, so Schmitt, letztlich besagt, die souveräne Entscheidung an ein Ensemble legitimer Instanzen zu übertragen, die sich wechselseitig kontrollieren, und die Entscheidung auf diese Weise zu vertagen, aufzuschieben und zu suspendieren. Dabei kommt er auf eine Szene zu sprechen, die niemand anderes als der Ewige Jude bezeugen kann: »Es liegt, so Donoso, im Wesen des bürgerlichen Liberalismus, sich [. . .] nicht zu entscheiden, sondern zu versuchen, statt dessen eine Diskussion anzuknüpfen. *Die Bourgeoisie definiert er geradezu als eine ›diskutierende Klasse‹, una clase discutidora*. Damit ist sie gerichtet, denn darin liegt, daß sie der Entscheidung ausweichen will. [. . .] Am entscheidenden Punkt die Entscheidung suspendieren, indem man leugnet, daß hier überhaupt etwas zu entscheiden sei, mußte [. . .] als eine seltsame [. . .] Verirrung erscheinen. [. . .] Jener Liberalismus mit seinen Inkonsequenzen und Kompromissen lebt für Cortes nur in dem kurzen Interim, in dem es möglich ist, auf die Frage: Christus oder Barrabas, mit einem Vertagungsantrag oder der Einsetzung einer Untersuchungskommission zu antworten.«³⁶

Die das Geschehen nicht sich *gefügt machende*, sondern in dieses Geschehen *eingefügte* Erzählung Ahasvers ist das Stimmengewirr der *clase discutidora*. Ahasver kann sich nicht mehr entscheiden, weil er sich einmal entschieden hat, nämlich gegen Christus; und gerade dies ist für ihn ganz offenkundig von Übel gewesen. Nun schwankt er für alle Zeit, metaphorisch gesprochen, zwischen Christus und Barrabas, wobei nur klar ist, daß ihm nicht klar und nie klar gewesen ist, welcher von beiden als welcher zu gelten hat. Für Ahasver ist die Erscheinung des souveränen Herrschers nicht mehr evident. Opportunistisch läßt er sich auf die Erscheinung ein, die ihm jeweils flüchtig vor Augen steht, aber er wird nie von seinen Zweifeln verlassen, und wird sie deshalb ewig zur Diskussion stellen müssen. Zwar ist er willens, die Instanz des Souveräns und die Äußerungen ihrer Macht anzuerkennen und ihre Wirklichkeit zu bezeugen; aber er weiß nicht, wie er sie namhaft machen soll. Gerade dieses interimistische Schwanken – das letzten Endes nicht weniger als ein *Interregnum* inten-

diert – ist nach Carl Schmitt ein wesentliches Merkmal der modernen Rechtsstaatstheorie: »Wer sich [. . .] die Mühe gibt, die staatsrechtliche Literatur der positiven Jurisprudenz auf ihre letzten Begriffe und Argumente zu untersuchen, sieht, daß an allen Stellen der Staat eingreift, bald wie ein *deus ex machina* [. . .] bald als der Gütige und Barmherzige, der durch Begnadigungen und Amnestien seine Überlegenheit über seine eigenen Gesetze beweist; immer dieselbe unerklärliche Identität, als Gesetzgeber, als Exekutive, als Polizei, als Gnadeninstanz, als Fürsorge, so daß einem Betrachter, der sich die Mühe nimmt, das Gesamtbild der heutigen Jurisprudenz aus einer gewissen Distanz auf sich wirken zu lassen, ein großes Degen- und Mantelstück erscheint, in welchem der Staat unter vielen Verkleidungen, aber als immer dieselbe unsichtbare Person agiert.«³⁷

Der entscheidende Zweifel, den Ahasvers Stimme bei Wedekind laut werden läßt, betrifft die Erscheinungsweise souveräner Herrschaft. Ihre Darstellung läßt zu wünschen übrig. Dies ist die erste Schlußfolgerung, die Ahasver zieht: Wenn Jesus damals aufgetreten wäre, wie Wilhelm II. heute in Jerusalem auftreten will, dann wäre ihm, Ahasver, sein unheilvolles Mißverständnis, sein Mißgeschick nicht unterlaufen:

Wär jener gekommen, wie dieser kommt heute,
Mit stolzem Gepränge und großem Geleite,
Ich wäre moralisch gegangen nicht Pleite!

Lassen sich die ersten beiden Zeilen vielleicht noch als Apologie des Prunks lesen, mit dem Wilhelm II. in Jerusalem aufmarschieren wird, so macht die dritte Zeile diese Lesart völlig zunichte. Es handelt sich insgesamt (wie bei allen dreizeiligen Strophen des Gedichts) um vierhebige, amphibrachische Verse, deren – sowohl in der Erfüllung des Reims als auch im streng metrischen Rhythmus – starr eingehaltene Form in der letzten Zeile der vorliegenden Strophe plötzlich mit einem Verstoß gegen die Syntax bezahlt wird.³⁸ Hier wird die lyrische Form unweigerlich parodistisch; und indem der lyrische Aufwand zugleich mit dem prunkvollen Einzug in Jerusalem korrespondiert, erscheint notwendig auch dieser in einem parodistischen Licht. Nicht nur wird die gezielte Rede von »stolzem Gepränge und großem Geleite« durch das umgangssprachliche Wort von der »Pleite« konterkariert, sondern die Wendung »pleite gehen« wird durch mutwillige Umstellung der letzten Zeile geradezu sinnwidrig auseinandergerissen. »Ich wäre moralisch gegangen nicht Pleite«: Um Metrum, Rhythmus und Reim einhalten zu können, wird die Reihenfolge von Verb und Adverb vertauscht, wobei sich das Adverb zugleich zum Substantiv verselbständigt (»Pleite«). Die eingeschobene Verneinung (»nicht«) bezieht sich dann nur noch auf »Pleite«. Mit anderen Worten: Die Zeile besagt, daß Ahasver so oder so *moralisch gegangen* wäre – aber eben nicht unbedingt *Pleite*. In ihr versteckt sich eine Anspie-

lung auf den ewig *wandernden* Juden, der trotzig von sich behauptet, *schon immer auf moralischen Wegen zu wandeln*. Zugleich aber ist hier die Spannung zwischen ›Moral‹ und ›Pleite‹ unübersehbar, die die Moral – wie sich dies schon in der eigenwilligen Definition des Christus als eines Bratens, der vor der Schlachtung des Opfertiers gerochen werden muß – in eine recht materialistische oder jedenfalls profan sich rechnende Sache konvertiert.

Wenn es zunächst also schien, als würde in diesen Versen der glanzvolle Einzug Wilhelms II. im Vergleich zu dem seines ›Vorgängers‹ positiv hervorgehoben, und zwar aufgrund seiner *Eindeutigkeit*, mit der der Status dessen, der da Einzug hält, zu verstehen gegeben wird – so muß man am Ende konstatieren, daß sich die in ihrer Strenge erhabene lyrische Form von der Profanität ihrer Aussage trennt oder sich ihr allenfalls parodistisch nähert, und daß deshalb auch der Aufwand, mit dem Wilhelm II. daherkommt, letztlich rein gar nichts besagt. Die *Univozität* der kaiserlichen Erscheinung schlägt in eine *äquivoke* Äußerung um, die mit der ›Kunde‹, die ihr vorausleilt (dem ›Geruch des Bratens‹), an ihre unaufhörlich und zwanghaft schnuppernden Adressaten appelliert und sie zugleich in die Irre gehen läßt, so daß die Stimme Ahasvers, die ihr antwortet, notwendig einem unerwartbaren, unkalkulierbaren Geschehen ausgeliefert sein muß. Was besagt schon – so diskutiert Ahasver in bourgeoiser Zwiesprache mit sich selbst, ohne zu einer Entscheidung zu gelangen – die mit allem Pomp und Prunk betriebene Repräsentation eines bloß vermeintlich souveränen, nur mutmaßlich herrschenden Herrschers, wenn zuvor einer dahergekommen ist, der gar keinen Aufwand betrieben und mich doch auf ewig verflucht hat? Muß das nicht nur eine besonders perfide Täuschung, ein besonders hinterhältiges Trugbild sein?

Jener ritt die Eselin,
Dieser den Trakehner,
Ehr und Glück trägt dieser hin
Und sein Leben jener.
Durch der Rede reiches Wort
Einzig sind die beiden
Und ihr Ziehn von Ort zu Ort
Nicht zu unterscheiden.

Was aber hilft mir im Busen die Reue?
Versagt ich denn jemals dem Herrscher die Treue?! –
Am Ende ereilt mich mein Unglück aufs neue!

Kam doch auch zu jener Zeit
Unter Kriegerscharen

In verbrämtem Purpurkleid
Einer angefahren! – –
Wenn der andre nun auch jetzt
Beim Erlöserwerke
Sich vor meine Haustür setzt,
Ohne daß ich's merke?!

Von ihm stand kein Wort in der Zeitung geschrieben.
Ich hätt ihn ja sonst von der Bank nicht vertrieben!
Und darin ist alles beim alten geblieben. –

Der Verdacht gegen den »von Norden gezogen kommenden Herrscher«, nämlich Wilhelm II., wird hier Schritt für Schritt entfaltet. Daß er, anders als Jesus, nicht auf einer Eselin, sondern auf einem schönen Pferd geritten kommt, markiert einen Unterschied, der sich in dem, was beide »dorthin« »tragen«, fortsetzt. Für diese seltsame Formulierung (hintragen) war wohl die Wendung »zu Märkte tragen« das Vorbild. Sein Leben hingeben, *seine Haut zu Märkte tragen* – das tat Jesus, Wilhelm II. dagegen trägt nur *seine* Ehre und *sein* Glück dorthin. Er tritt in die Fußstapfen von Jesus und riskiert doch nichts, sondern kann nur Ehre und Glück gewinnen. Diese, so scheint es, hängen vom Unterschied zwischen Esel und Streitroß ab. Beide sind Vehikel; sie transportieren, *vermitteln*. Der Unterschied zwischen Wilhelm II. und Jesus tritt demnach als ein *Überschuß* der *Repräsentation* zutage, der als eine ökonomische, eine marktbezogene Differenz zu bestimmen ist.

Gerade diese Differenz ist für Ahasver das entscheidende Problem. Denn sie zeichnet sich ab vor dem Hintergrund einer fundamentalen, wiederum ökonomisch bestimmten Gemeinsamkeit zwischen beiden Protagonisten, zwischen Wilhelm und Jesus, die gewissermaßen deren kleinsten gemeinsamen Nenner ausmacht: nämlich »der Rede reiches Wort«, »Ihnd ihr Ziehn von Ort zu Ort«. Beide sind demnach zunächst nichts anderes als *Hausierer*. Sie gehen mit Worten hausieren; sie scheinen einem etwas aufschwätzen zu wollen, ohne daß klar werden würde, was. Anhand dieser Worte, über deren Inhalt offenbar nichts weiter zu sagen ist, läßt sich für Ahasver nichts entscheiden. Hier zeichnet sich sogleich eine bedrohliche Verwandtschaft ab: Die tönenden und doch leeren Worte dieser fahrenden Händler korrespondieren den klappernden und lamentierenden Versen Ahasvers, der, ehemals seßhaft, dazu verurteilt worden ist, ebenfalls von Ort zu Ort zu ziehen, und der, weil ihm der Überblick verwehrt ist (das heißt, er weder seine Situation zu überschauen noch über sie hinaus zu schauen vermag), nichts Rechtes zu sagen und zu entscheiden weiß. Die Gestalten derer, die als Herrscher gezogen kamen oder noch gezogen kommen werden, sind entweder Inkarnationen des Souveräns oder aber das Gegenteil:

Inkarnationen von Seinesgleichen, nämlich dessen, was Ahasver verurteilt ist zu sein.

Was Wunder also, daß Ahasver seinerzeit Jesus von seinem Hause weggescheucht hat wie alles Gesindel; und keine Überraschung deshalb, daß Wilhelm II. nun meint, sein mögliches Hausierertum hinter großem Aufwand und Pomp verbergen zu müssen. Von daher macht sich derjenige besonders verdächtig, der mit allen Mitteln etwas anderes als ein Hausierer zu sein vorgibt. Ist er deshalb nun gerade ein solcher – oder nicht? Andererseits aber war Jesus offenbar ja wirklich irgendwie mehr als ein Hausierer, und auch er ist durchaus verkleidet dahergekommen, nämlich in einem »verbrämte[n] Purpurkleid«. Jesus, so scheint es nun, hat den Luxus luxuriös verbergen. Er hat – indem er dissimulierte, was er nicht und was er gerade dadurch doch gewesen ist – in gewisser Weise vorgehend Wilhelm II. nachgeahmt. Indem aber Wilhelm nun noch einmal dahergelaufen kommt, und zwar mit allem Prunk, macht er die unzweideutige, evidente Ankunft des Souveräns in Jerusalem gänzlich unmöglich. Wilhelm II. ist nichts anderes als ein täuschendes und doch offenes, spät wiederkehrendes Gespenst dessen, was Jesus als bloßen Anschein, dem er aber in seinem »verbrämte[n] Purpurkleid« doch entsprach, verworfen hat. Sicher ist jedenfalls, daß aufgrund des darstellerischen Aufwandes, der mit dem wiederholten Einzug in Jerusalem betrieben wird, *nichts* sicher ist. Der Überschuß, der zu Markte getragen und zur Schau gestellt wird, setzt ein Reich von Trugbildern, von Simulakren frei, das sehr von dieser Welt ist³⁹ und das keinen messianischen Herrscher kennt. »Von ihm stand kein Wort in der Zeitung geschrieben. I. . . Und darin ist alles beim alten geblieben« . . .

V. *Mimikry*. – Wenn Ahasver die invertierte Spiegelung des Souveräns ist, und wenn er als ewig zweifelnder Kreuzritter bei seiner Rückkehr nach Jerusalem in den armselig oder pompös »gezogen kommenden« Gestalten niemand anderem als *Seinesgleichen* begegnen muß – wer ist dann jener »andere«, von dem Ahasver befürchtet, daß er »nun auch jetzt / Beim Erlöserwerke / Sich vor meine Türe setzt, / Ohne daß ich's merke?!« Eine Antwort auf diese Frage kann nicht ganz eindeutig gegeben werden. Mit diesem anderen könnte durchaus Wilhelm II. gemeint sein, der, gerade weil er die Aufmerksamkeit so übertrieben auf sich zieht, nicht für den gehalten werden kann, der er ist, und der daher in der Lage wäre, sich unbemerkt an Ahasver heranzuschleichen. Plausibler aber ist, daß dieser andere »der von damals« ist, nämlich Jesus, der die Gunst der Stunde nutzt, um im Lärm des kaiserlichen Aufmarsches wieder einmal vor der Haustür Ahasvers zu erscheinen. Wenn dem so wäre, dann würde hier einmal mehr deutlich, wie vergeblich sich Wilhelm II. als Messias in Szene setzt; denn der echte Messias liefe dann ja immer noch irgendwo herum. Täte er das, so könnte er allerdings auch selbst nicht unbeschädigt bleiben. Denn man hat sich die

Wiederkehr des Messias doch stets etwas anders vorgestellt – jedenfalls nicht so, daß sie nur erfolgt, um ewig den armen Ahasver zu ärgern. Ein solcher Schabernack wäre eines wahren Herrschers kaum würdig.⁴⁰ Sein *Machtwort*, das, ein für allemal gesprochen, auf ewig Wirkung hat, würde in ein bloßes *Kraftwort* verwandelt, das ewig wiederholt werden darf, weil es *ohnehin* nichts auszurichten vermag. Das *Verfluchen* würde zum bloßen *Fluchen* verstümmelt. Diese unheilvolle Wiederholung, die bis zu Christus zurückführt und ihn zu einem anderen werden läßt, wurde, so behauptet Wedekinds Text, von Wilhelm II. initiiert. Indem er enormen medialen Aufwand betrieb, um die Möglichkeit herrschaftlicher Repräsentation als solche zu sichern, hat er nicht nur der Repräsentation von Souveränität, die er selber mit seiner eigenen Person einlösen wollte, sondern auch all ihren Vorgängern den Todesstoß versetzt. Er hat eine Wiederholung in Gang oder vielleicht auch nur fortgesetzt, die nicht Abbilder von Urbildern lieferte, sondern Trugbilder hervorbrachte, welche den Wahrheitsbezug von Abbildern und damit auch die Urbilder selbst zerstörte. Mit seinem Einzug in Jerusalem hat Wilhelm II. denkbar gemacht, was Ahasvers Stimme realisiert: daß der Messias sich selbst wiederholt, sich selbst imitiert, nur um durch ewiges Fluchen den jüdischen Schuster immer wieder und dauerhaft zu verstören. Auf diese Weise hat er die Existenz des Messias letztlich von der Existenz gerade jenes Schusters abhängig gemacht.

Diese Abhängigkeit ist die eigentliche Pointe von Wedekinds Gedicht. Denn man darf nicht vergessen, daß die Wiederkehr dessen, der Ahasver verflucht hat, sich nur in der Rede des Ewigen Juden ereignet, der mit dieser Wiederkehr rechnet. Damit geht Ahasver über die Wiederholung, die Wilhelm II. vollzieht, hinaus. Er betreibt eine fundamentalere Wiederholung, auf deren Grundlage der erneute Einzug in Jerusalem überhaupt erst seinen Sinn und seinen Unsinn entfalten kann. Ahasver, dieser Augenzeuge der Weltgeschichte, ist der ideale Adressat jener Inszenierung, die die Reise des deutschen Kaisers in den Orient bedeutet. Er allein kann all die Implikationen vollständig ermessen, die diese Wiederholung beinhaltet: Er ist es, der sogleich als Kreuzritter herbeigeeilt kommt, und der bereitwillig die Wiederkehr des Messias, der ihm nur allzu gut in Erinnerung ist, imaginiert. Damit präformiert er zugleich den *Typus* des Adressaten, an den die Reise des Kaisers gerichtet ist. Und in der Tat redet Ahasver in den beiden Schlufästrophen des Gedichts von sich im Plural – aber nicht im *pluralis majestatis*, sondern in dem der Menschheit und somit in einem Plural, dem die Wiederholung eingeschrieben ist.

Ja, wir Menschen stolpern blind
Durch des Lebens Enge.
Oft ist leer wie Schall und Wind
Größtes Festgepränge.

Irrt man ehrfurchtsvollen Blicks,
Ehr und Macht zu suchen,
Kommt der Mächt'ge hinterrücks,
Einen zu verfluchen! –

Es wechseln nicht nur an der Börse die Größen! –
Nichts bleibt uns, inmitten von Puffen und Stößen,
Als ununterbrochen das Haupt zu entblößen.

»Ich, der alte A h a s v e r« – so hat das Gedicht begonnen; und nun endet es mit der Rede von »uns Menschen«. Das Wandern des Ewigen Juden erhält im »blinden Stolpern« der Menschen eine geradezu anthropologische Dimension. Dabei fällt auf, daß das Stolpern im Gedicht formal von Beginn an präsent ist: einmal ausgerechnet im Namen *Ahasver*, der durch seinen Sperrdruck in der ersten Zeile sowie durch seine Betonung aus dem ansonsten streng metrischen Rhythmus herausfällt; dann aber auch durch den regelmäßigen Wechsel von acht- und dreizeiligen Strophen. Während es sich bei den Versen der kürzeren Strophen durchgehend um einen vierhebigen Amphibrachys handelt, hat man es bei den längeren Strophen stets mit einem dreihebigen Trochäus zu tun. Der Wechsel vom dem einen streng durchgehaltenen Versmaß zum anderen sowie die ebenfalls sich abwechselnden Reimschemata (von a b a b zu aaa) bringen die Lektüre gewissermaßen aus dem Takt. Man muß gleichsam erst gehen lernen. Thematisch motiviert wird dies dann in den ersten Zeilen der vorletzten Strophe, die eine Art *Geburtstrauma* der Menschheit ansprechen: »Ja, wir Menschen stolpern blind / Durch des Lebens Enge« . . .

Man kann die letzten beiden Strophen des Gedichts als Erzählung von der *Geburt der Menschheit aus dem Geiste der Nachahmung* lesen. Vorgestellt wird hier nämlich eine Wiederholung, die weitaus fundamentaler ist als die, die durch den erneuten Einzug in Jerusalem angestrebt wird. Es handelt sich um eine Wiederholung, in der das Kollektiv der Menschheit als solches Realität gewinnt. Die Menschen sind nicht mehr nur einzeln (ausgestoßen, verworfen wie Ahasver), und zwar insofern sie ihn, Ahasver, zu sich zählen. Sie teilen eine ganz spezifische Situation: Sie alle sind umgeben von den Trugbildern derer, die mächtig scheinen. Dabei werden sie aber von den Mächtigen stets gerade in dem Augenblick heimgesucht, in dem sie nach ihnen Ausschau halten. Demnach gibt es einen ursächlichen und ständig wiederholten Zusammenhang zwischen dem »ehrfurchtsvollen Blick|«, der, nach dem Mächtigen suchend, umherirrt, und der Erscheinung des scheinbar Mächtigen selbst. Die Genese der Trugbilder einschließlich des »hinterrücks« und unerwartet erfolgenden Zugriffs, der sie als solche erweist, ist ohne den untertänigen Blick, der sich an »Ehr und Macht« orientiert, nicht zu denken. Es ist, als würde dieser ahasverisch und ziellos

umherirrende Blick das ›Kommen‹ der Simulakren und die Flüche des Mächtigen überhaupt erst bewirken – immer wieder. Wenn der Mächtige erscheinen kann, dann nur dank der blinden Sichtweise dessen, der ihn stets zu verfehlen fürchtet. Erst durch diesen wird der Souverän herbeigezwungen, herbeizitiert. Die Wiederholung des Einzugs in Jerusalem ist kein Akt der Souveränität, mit dem sich diese selber setzt, sondern diese Wiederholung steht (im Gegenteil) in einem heteronomen Verhältnis zu einer anderen und fundamentaleren Wiederholung – zu jenen fortwährenden Gesten der Demut und der Untertänigkeit nämlich, in denen die Trugbilder Seiner Majestät ständig *wieder-geholt* werden.

Wilhelm II., so wird hier gesagt, verdankt seine messianische Erscheinung dem Untertanengeist der wilhelminischen Öffentlichkeit. Erst durch ihn wird er an die historische Stätte Jerusalem und auf die Bühne der Geschichte gerufen. Aber zugleich geht es um viel mehr als das. Denn durch die Geste der Demut, mit der das Gedicht schließt, und die darin besteht, »ununterbrochen das Haupt zu entblößen«, wird die Wiederholung, die dabei im Spiel ist, als eine ganz spezifische *Nachahmung* kenntlich. Wenn der Jude Ahasver ununterbrochen sein Haupt entblößt, so legt er mit seiner Kopfbedeckung das Kennzeichen seines Judentums ab. Er ahmt seine nichtjüdische Umgebung nach und geht in ihr auf. Auf diese Weise vollzieht sich der Umschlag von der anfänglichen Rede in der ersten Person Singular (›Ich, I . . J A H A S V E R‹) zur schlußendlichen Rede in der ersten Person Plural (›wir Menschen‹); auf diese Weise wird aber zugleich jene Wiederholung, die das Verhältnis der christlichen Welt zum Gottesgnadentum ihres Herrschers bestimmt, in eine Nachahmung Ahasvers transformiert. In ihrer Relation zur Macht hat alle Welt, haben die Menschen seit langem nichts anderes getan als Ahasver zu imitieren.

Das Wissen um diese Nachahmungsverhältnisse ist Ahasver eigen. Es ist *seine* Stimme, die dieses Wissen mitzuteilen vermag. Diese Stimme, deren Erzählen in das Geschehen eingefügt ist und die keinen Überblick hat, verfügt demnach doch über einen charakteristischen Wissensvorsprung. Freilich ist dieses Mehr an Kenntnis anders beschaffen, als dies in der früheren Ahasver-Literatur der Fall gewesen ist. Dort war Ahasver aufgrund seiner allgegenwärtigen Augenzeugenschaft mit der intimen Kenntnis einer Fülle historischer Ereignisse begabt und konnte den Gang der Weltgeschichte in all seinen Details vor dem geistigen Augen seines Publikums vorbeiziehen lassen. Hier, in diesem Text jedoch, zeigt Ahasver sich nicht mit singulären Ereignissen vertraut, sondern er bezeugt die gleichbleibende Erfahrung einer umfassenden Mimesis, einer immer weitere Kreise ziehenden Nachahmung, ohne über sie hinausgelangen und den Gang der Dinge besser als andere überschauen zu können.

Ein solches spezifisch ahasverisches Wissen, das zugleich eine neue und andere Auffassung von Geschichte impliziert, findet sich auch in Gabriel de Tardes Buch *Die Gesetze der Nachahmung* [*Les lois de l'imitation*] aus dem Jahre 1890

formuliert. Darin geht Tarde der Frage nach, auf welche Weise die Entstehung einer Zusammengehörigkeit, einer Sozialität gedacht werden kann, wie sie in Ahasvers Formel »wir Menschen« zum Ausdruck gelangt. Die Möglichkeit von Sozialität, so Tarde, ist zwischen zwei Polen angesiedelt: dem Ökonomischen (den wechselseitigen Nützlichkeitsbeziehungen zwischen Individuen) und dem Juridischen (das im Souverän seine oberste Instanz hat). Beide Pole – die sich auch in Wedekinds Gedicht einander gegenübergestellt finden – sind je für sich nicht hinreichend, um die Beschaffenheit des Sozialen zu bestimmen.⁴¹ Die ökonomische Sicht des Sozialen, so Tarde, dehnt diesen Begriff über alle Maßen aus; sie führt dazu, vor allem im Tierreich und insbesondere bei den niederen Tieren den Inbegriff des Sozialen entdecken zu müssen, denn nirgends finden sich so enge Nützlichkeitsbeziehungen zwischen Individuen wie gerade dort – bei den »Staatsquallen zum Beispiel, wo die Arbeitsteilung so weit geht, daß die einen für die anderen essen, die wiederum für jene verdauen« (S. 84). Demgegenüber hat der Aspekt des Juridischen den Vorteil, so Tarde, von vornherein einen rein gesellschaftlichen Sachverhalt zu bezeichnen. Damit aber wird nur eine spezifische Ausprägung des Sozialen ins Auge gefaßt, so daß in diesem Fall ein zu enger Begriff des Sozialen die Folge sein muß. Ein dritter Term ist demnach vonnöten, der spezifischer als die allgemeine Ökonomie des Lebendigen und zugleich grundlegender als die Kategorie des Juridischen ist. Diesen dritten Term, der geeignet ist, das Wesen des Sozialen zu bestimmen, findet Tarde im Begriff der *Nachahmung*. Individuen erlangen die Zugehörigkeit zu einer sozialen Gruppe, indem sie sich »durch *ansteckende Nachahmung assimilieren*« (S. 86).

Die Mimikry des Juden Ahasver – mit der er sich, sein Haupt entblößend, den Menschen anschließt, und mit der er zugleich ausweist, daß diese *ihn* (den von altersher kommenden) *nachahmen* – wird also von Tarde als das Grundprinzip der Formierung von Gesellschaften begriffen. Gesellschaften bilden und bewahren sich durch Nachahmungen, die zwar im Prinzip nicht juristisch beschaffen sind, aber gleichwohl eine Art Gesetzeskraft haben. Nicht zufällig spricht Tarde von den *Gesetzen* der Nachahmung. Diese Gesetzesmacht der Nachahmung entfaltet sich nicht durch Zwang oder Repression. Sie ist größtenteils anonym und unbewußt und verbreitet sich unbemerkt und epidemisch. Die Nachahmung ist »ein Traum aus Handlungen« (S. 101), den »wir Menschen« nicht bewußt erleben und bei denen wir selbst nicht zugegen sind. Sie beruht auf geistiger »Fernwirkung«, auf »zwischengeistiger Photographie« (S. 10), auf »Suggestion« (S. 100), »Hypnose«, »Somnambulismus« oder »Magnetisierung« (S. 101). Mit diesem vielfältigen Aufgebot an Begriffen der Einflußnahme, Erscheinungen der Psychopathologie und medientechnischen Metaphern wird das immer wieder Gleiche, werden die Ansteckungen und Übertragungen bezeichnet, in denen sich die Nachahmungen vollziehen. Dabei scheint sich in solchen Formulierungen eine moderne Spielart jener Sorge Ausdruck zu verschaffen, die

Platon umtrieb und die ihn bewog, auf den Sophisten »Jagd« zu machen, ihm »nachzustellen«⁴², weil der Sophist in Verdacht stand, den blühenden Jünglingen allerlei Falschheiten einzuflüstern. Gerade diese Sorge veranlaßte Platon, zwischen der Wahrheit der Ikone (des Ebenbildes) und der Falschheit des Phantasmas (des Trugbildes) zu unterscheiden. Aber diese Unterscheidung und Teilung von Bildern, die sich in Umlauf befinden, ist nichts, was Tarde noch beschäftigt. Er kennt nur eine allgegenwärtige, von niemandem recht besehene, unterirdische *Vorbildlichkeit*, die in ihren zahllosen Ausprägungen nicht unter dem Kriterium der Wahrheit, sondern unter dem der Wirksamkeit zu beurteilen ist. Für den modernen Soziologen Gabriel de Tarde sind Phantasmen das geradezu selbstverständliche Konstituens von Gesellschaft geworden.

Daß Vorbilder in dieser Weise *nicht mehr zurechenbar* sind, folgt für Tarde aus der Entwicklungslogik von Gesellschaften. Einerseits ist zwar klar, »daß die Verbindung von Modell und Kopie, von Meister und Untergebenen, von Missionar und Missionierten notwendig zu Beginn einseitig und nicht umkehrbar gewesen sein mußte«. Aber andererseits ist »in unserer egalitären Gesellschaft« die Einflußnahme längst »sozusagen gegenseitig geworden«. (S. 101–103) Die Reziprozität der Nachahmungen geht mit zahllosen Rückkopplungen und Interferenzen einher, die die Spielarten des Imitierens vervielfältigt, die Individualität der sozialen Akteure gestärkt und zugleich das Ansehen der einzelnen, herausgehobenen Autorität geschwächt haben.

Für Tarde sind es vor allem zwei moderne Wissensformen, die der Gesetzesmacht der Nachahmung gerecht werden und sie greifbar machen: Das ist auf der einen Seite die *Archäologie*, und auf der anderen Seite die *Statistik*. So unterschiedlich diese Wissensformen auch sein mögen, so sehr kommen sie doch in der spezifischen Konstitution ihrer Gegenstände überein. Dabei vollzieht zunächst die Archäologie einen tiefgreifenden Bruch mit dem, was Ende des 19. Jahrhunderts die üblichen Prinzipien der Geschichtsschreibung gewesen sind. Die Geschichtsschreibung, so Tarde, hat sich stets um die großen, auffälligen und besonderen Ereignisse und Persönlichkeiten gekümmert. Um die Geschichte der Christianisierung Europas zu erzählen etwa wird der Historiker »uns mitteilen, wann Julius Caesar Gallien eroberte und wann welche Heiligen kamen, um die christliche Lehre in diesem Landstrich zu predigen« (S. 33 f.). Der Historiker wird jedoch nicht den Weg jedes einzelnen christlichen Ritus nachvollziehen; er wird nicht beschreiben, wie er sich von Ort zu Ort verbreitet und sich in endlosen Wiederholungen gewandelt und zugleich verwurzelt hat. Er wird sich nicht für jedes einzelne nachahmend gefertigte kulturelle Objekt interessieren. Genau das aber tut der Archäologe. Er öffnet Gräber und kennt nicht einmal den Namen derer, die dort begraben sind; er hebt jeden einzelnen Kultgegenstand auf und bewahrt jedes seiner unzähligen Imitate; er verzeichnet jede geringste Variation und kartiert die Verbreitungsgebiete der

Dinge. Der Archäologe muß dies tun, weil er nur im Nachvollzug der unendlichen Wiederholungen sein Wissen zu gewinnen und die Zeitschichten der verschiedenen Orte zu datieren und die Beziehungen zwischen ihnen zu beschreiben vermag. Der Archäologe stellt so gerade das heraus, was der Historiker verschleiert: nämlich »die monotone und geregelte Seite der sozialen Tätigkeiten, also ihre Ähnlichkeiten und Wiederholungen« (S. 33).

Ähnlich verfährt die Statistik. Auch sie ist grundsätzlich nur an den Wiederholungen interessiert; sie nimmt nur »das unermessliche Feld der menschlichen Wiederholung« in den Blick und versucht, »die sozialen Tatsachen von ihrer regelmäßigen, zähl- und meßbaren Seite her zu erhellen« (S. 133). Die Statistik egalisiert die Individuen, indem sie *jedes* berücksichtigt und es in der Masse gesammelter Daten in seiner unendlich kleinen Bedeutung in Rechnung stellt; und sie demokratisiert die Gesellschaft, indem ihr mit dem allgemeinen Wahlrecht die »*diskontinuierliche Arbeit politischer Statistik*« (S. 131) zur Verfügung steht. Auf diese Weise öffnet erst die Statistik der Gesellschaft über sich selbst die Augen, da es keine einzelne Person, keinen Souverän mehr gibt, der über ihren Willen zu befinden vermag. Denn allein die »Gesamtheit von nachäffenden Begehren bildet die potentielle Energie einer Gesellschaft« (S. 130). Die Statistiken sind die Sinnesorgane, sind die Ohren und Augen der erst noch im Entstehen begriffenen modernen Gesellschaft, mit denen sich diese selber wahrnehmen kann (S. 157). In Kurven und Tabellen treten Regelmäßigkeiten zutage, von denen zuvor niemand eine Ahnung gehabt hat. Zugleich zeigen die Statistiken auch das Unerwartbare der Nachahmungsströme, ihre Überkreuzungen und Diskontinuitäten, ihr plötzliches Auftauchen oder Verschwinden. In den Zufällen, die sich in die Kurven einschreiben, *manifestieren* sich die unkalkulierbar wechselnden und schwankenden Konjunktoren der Wiederholung.

»Es schwanken nicht nur an der Börse die Größen«: In diesen Worten Ahasvers spricht sich die Erkenntnis aus, daß es nicht nur Konjunktoren der Ökonomie, sondern auch solche der Herrschaft gibt. Mit ihnen steigen und fallen nicht nur die börsennotierten Werte, sondern auch die juristischen und politisch-theologischen »Größen«. In dieser Erkenntnis gipfelt letztlich die Engführung von Ökonomie und politischer Theologie, die das Ahasver-Gedicht durchzieht, indem beide den sich verbreitenden und wieder versiegenden Nachahmungsströmen anheimgegeben sind. Was weiß man denn, wem schließlich ein messianisches Ansehen zuteil werden wird? War es nicht schon damals so, als Jesus auf seinem Esel herbeigeritten kam, daß der Braten schwerlich im voraus gerochen werden konnte? Erst haben sie ihn gekreuzigt, und dann haben sie die abendländische Zeitrechnung auf ihn umgestellt. »Was uns zunächst an der Weise auffällt, wie ein Heiliger [. . .] zustande kommt, ist, daß er« – so sagt Jolles – »selbst so wenig dabei beteiligt ist«. »[W]ir haben nicht die Empfindung, daß der Heilige von sich aus und für sich existiert, sondern daß er von der Gemein-

schaft aus und für die Gemeinschaft da ist.«⁴³ Jesus und Wilhelm II. – das sind statistische »Größen«; sie sind »Quotenheilige«, deren Zustandekommen sich von vornherein nur statistisch ergründen läßt. Man muß die Gebete auszählen, die an diesen oder jenen adressiert sind, und die Rituale und die kultischen Gegenstände; und erst auf der Grundlage solcher Quantifizierung von Nachahmungen wird man wissen können, wer wann und warum messianisches Ansehen zu erlangen vermochte. Die Gesetze der Nachahmung, *les lois de l'imitation* – das sind die modernen Nachkommen des Prinzips der *imitatio*, wie man sie im Mittelalter genannt hat. »Der Heilige« – so schreibt Jolles mit Bezug auf die mittelalterlichen Heiligenlegenden – »ist eine Figur, in der seine engere und seine weitere Umgebung die imitatio erfährt. Er stellt tatsächlich denjenigen dar, dem wir nacheifern können.«⁴⁴ In der Moderne ist diese Darstellung des Imitablen nicht mehr zweifelsfrei kenntlich. Kenntlich ist statt dessen, daß der, der zur Nachahmung tauglich ist, diese Tauglichkeit erst in der Vielzahl der Nachahmungen erhält. Die Nachahmung ist reflexiv, sie ist Kalkül geworden – das freilich nie im vorhinein seine konkreten Effekte zu berechnen vermag. Und deshalb ist Ahasver, der dies erkannt hat, nicht zufällig ein *opportunistischer Zweifler*.

VI. *Folgen, Verfolgen: Ahasver und die ewige Zensur.* – Wedekinds Ahasver-Gedicht liegt in drei Fassungen vor, die nur minimal, jedoch in entscheidenden Punkten differieren. Die erste Fassung ist die des *Simplicissimus*. Sie trägt den Titel *Opportunistische Zweifel* und ist mit der Unterschrift *Ahasver* versehen. Titel und Unterschrift verweisen beide auf den Aspekt der *Gelegenheit*. Die Überschrift tut dies namentlich, und die Signatur leistet dies, indem sie beglaubigt, wessen Stimme es ist, die sich in einem bestimmten Augenblick hat hören lassen; sie beglaubigt die Präsenz des Sprechers in einem bestimmten Hier und Jetzt. Über- und Unterschrift rahmen auf diese Weise einen Text, der seinerseits auf die zeitliche Nachbarschaft eines besonderen Ereignisses Bezug nimmt und sich tagespolitisch lesen läßt. Im Namen dessen, der da spricht, wird diese Bindung an Aktualität jedoch zugleich relativiert: Denn da es der Ewige Jude sein soll, der hier spricht, wird seine Rede der Zeit enthoben. Diese Spannung zwischen Aktualität und ewiger Wiederkehr kann als entscheidender Kunstgriff des Gedichtes gelten. Insofern Ahasver gleichsam ewig lebt, und doch immer noch ohne rechten Überblick jeder einzelnen Situation verhaftet bleibt wie alle anderen auch, wird alles ungewiß – oder, anders gesagt, wird zur Gewißheit, daß alles nichts als ein Simulakrum, ein Effekt von Nachahmungen ist.

Aber darüber hinaus geschieht hier, in dieser Fassung des Gedichts, noch etwas anderes: »Ahasver« wird als *Pseudonym* etabliert. Denn Titel und Signatur klaffen deutlich auseinander. Die Überschrift *Opportunistische Zweifel* markiert mit ihrer offenkundigen Wertung (die ihn als Opportunisten kennzeichnet) eine

Distanz zu Ahasver, die sie von seiner Rede ausnimmt. Das aber bedeutet, daß diese Rede insgesamt nicht von Ahasver stammen kann. Jemand anderes spricht in seinem Namen, verbirgt sich hinter ihm, täuscht ihn vor. Darin setzt sich einerseits ein Thema des Gedichtes fort (daß nämlich niemand das ist, was er scheinen will); aber andererseits wird nahegelegt, daß es sich um eine *einfache* Maskerade handelt, hinter der sich jemand Bestimmtes verbirgt.

Insofern ist es bezeichnend, daß dieses Pseudonym in einer späteren Fassung des Gedichtes fehlt. In der Werkausgabe von 1912 trägt es den Titel *September 1898* und hat keine Unterschrift. Zweierlei ist daran bemerkenswert. Zum einen die Funktion des Datums: Es bezeichnet deutlicher noch und präziser als der ältere Titel die *Gelegenheit* des Gedichts, dem es sich zuschreibt, und abstrahiert zugleich subtiler von einer bloß gelegentlichen Aktualität. Indem ein Datum genannt wird, ist im selben Moment der zeitliche Abstand dessen, der es liest, offenbar: *Jetzt* ist nicht mehr der September 1898. Auf diese Weise wird die Lektüre des Textes, und damit er selbst, von vornherein aus seiner zeitlichen Situierung herausgeschält und bleibt doch auf sie verwiesen. Die Spannung zwischen Aktualität und ewiger Wiederkehr, die in der früheren Fassung an der Signatur Ahasvers hing, wird nun auf die Nennung eines Zeitpunktes selbst, auf ein Datum übertragen. Obwohl per definitionem einmalig, streut es sich in die verschiedenen Zeiten der Lektüre aus.⁴⁵ Es gibt zu lesen, was zu jener Zeit gesagt werden konnte, und was, ungeachtet dieser Zeitgebundenheit, fortwährend insistiert. Das Spiel zwischen dem Pseudonym und dem sich dahinter verbergenden Sprecher wird also abgelöst durch einen sich paradox dehnenen und vervielfältigenden Augenblick. Erst auf diese Weise wird die Überschrift des Gedichtes seinem Thema adäquat. Denn sie vollzieht nun selbst eine Wiederholung, wie sie der Gegenstand des Textes ist.

Zum anderen ist daher der Verzicht auf die Signatur alles andere als eine Rücknahme des Pseudonyms. Indem das, was damals, im September 1898, von Ahasver hat gesagt werden können, jetzt wieder und wieder gelesen werden kann, ist die Stimme Ahasvers nur eine Maskerade jener Wiederholung, die auch anders und die vielfältig maskiert werden kann, ohne daß sich hinter ihr etwas oder jemand *Bestimmtes* verbirgt.⁴⁶ Betont wird hier die Tatsache der Wiederholung selbst. Denkbar unpathetisch wird so der Plural »wir Menschen«, den Wedekind Ahasver aussprechen läßt, formal umgesetzt – und somit die Konsequenz, daß der Ewige Jude »nicht notwendig jüdisch!« ist⁴⁷. Und unauffällig wird so der Autor Wedekind selbst zu einem Nachahmer des Ewigen Juden.

Hier kommt die dritte Fassung des Gedichtes ins Spiel. Dabei handelt es sich eigentlich um mehrere, sowohl handschriftlich dokumentierte als auch verschiedentlich gedruckte Fassungen.⁴⁸ Sie alle haben gemeinsam, daß sie den Namen Ahasvers im Titel nennen und daß sie mit Noten versehen sind. Wedekind hat nämlich nach 1900 das Gedicht auf der Kabarettbühne zur Gitarre vorgetragen,

und zwar nach einer von ihm selbst komponierten Melodie. Er schlüpfte also leibhaftig in die Rolle Ahasvers, indem er Ahasver *stimmlich* verkörperte. Die *Erzählstimme* Ahasvers wird hier demnach in eine *theatrale* Funktion überführt; sie wird zur Maske. Dabei hat Wedekind auf eine Praxis zurückgegriffen, die er bereits früher geübt hatte, etwa im Winter 1895/96 in Zürich, als er unter dem Namen Cornelius Mine-Haha seinen Lebensunterhalt als Rezitator verdiente. Zu seinem Programm gehörte die freie Rezitation von Theaterstücken (zum Beispiel von Ibsens *Gespensstern*), deren dramatisches Personal er hauptsächlich durch Modulation seiner Stimme zur Darstellung brachte.⁴⁹ Die stimmliche Darstellung Ahasvers fügt sich also in den Zusammenhang einer zur Kunstform ausgebildeten Praxis der Imitation, die zugleich den Übergang zwischen Wedekinds Lyrik einerseits und seinen dramatischen Produktionen andererseits bildet. Insofern muß man sagen, daß Wedekind sich das Pseudonym »Ahasver« nicht bloß durch dessen Nachahmung (im Gedicht und auf der Bühne) zueignet, sondern daß er, ihn nachahmend, durch den programmatischen Umstand der Nachahmung selbst ihm nachfolgt. Der Ewige Jude, der, »ununterbrochen sein Haupt entblößend«, sich unter die Menschen mischt, indem er die Merkmale seines Judentums ablegt, wird zu einer Instanz ursprünglicher Wiederholung, auf die sich alle Nachahmungen – ob sie ihn zum Vorbild nehmen oder nicht – notwendig beziehen müssen.

Es ist vor diesem Hintergrund kein Zufall, daß Wedekind von allen politischen Gedichten der *Simplicissimus*-Zeit gerade das Ahasver-Gedicht in seine Werkausgabe aufgenommen hat. Indem es die Nachahmung herausstellt, bezeichnet es jenen archimedischen Punkt, in dem das Literarische und das Politische sich unmittelbar tangieren. »Nichts bleibt uns, inmitten von Püffen und Stößen / Als ununterbrochen das Haupt zu entblößen«: Diese Schlußformel des Ahasver-Gedichts gibt in der Gestalt des Ewigen Juden niemand anderen als den ewig von der Zensur verfolgten Dichter zu erkennen. Für Wedekind sind die *Simplicissimus*-Texte zur Orient-Reise Wilhelms II. Anlaß der ersten großen Auseinandersetzung mit den Zensurbehörden gewesen, die, wie geschildert, mit einem halben Jahr Festungshaft endete; später dann haben seine Schriften bekanntlich – bis zur Aufhebung der Zensur im Jahre 1918 – ständig im Blickpunkt der Zensoren gestanden. Die Antwort aber, die Wedekinds Texte auf die Zugriffe der Zensur gegeben haben, läßt sich am präzisesten durch den Begriff einer *nachahmenden Wiederholung* beschreiben, aus der sich ein unbeeendbares Spiel zwischen Schriftsteller und staatlicher Instanz entfaltet: *Seine Texte folgen der Zensur*, indem sie sich in gerade jenem Bereich ansiedeln, den diese ihnen zuweist: nämlich den Bereich der Wiederholungen dessen, was zugelassen ist. *Die Zensur wiederum aber verfolgt die Texte*, weil sie in ihnen die Redundanz des Zulässigen entweder nicht erkennt oder aber sie als eine bloße Imitation auffaßt, deren Verbot sich gleichsam von selber versteht. In einem Dialog zwi-

schen dem katholischen Geistlichen Dr. Prantl, der die Zensur vertritt, und dem Dichter Buridan führt Wedekinds Einakter *Die Zensur* dieses Spiel und dieses Wuchern der Wiederholungen vor:

DR. PRANTL: I. . J Wir können uns auf Ihre Zumutungen nicht einlassen, weil Ihrem Wirken die Aufrichtigkeit fehlt. Ihnen fehlt die seelische Lauterkeit, die *anima candida*. I. . J

BURIDAN: Darin bewährt sich der unutilgbare Fluch, den ich in dieses Er-dendasein mitbekommen habe! Was ich mit dem tiefsten Ernst meiner Überzeugung ausspreche, halten die Menschen für Lästerungen.⁵⁰

Der Schriftsteller Buridan, auf dem ein unauslöschlicher Fluch lastet, ist ein Alter Ego Ahasvers. Wie diesem kann ihm keine Nachahmung helfen. Mag er sich auf den Evangelisten Johannes berufen, auf den Heiligen Geist, auf die gesamte Christenheit: Immer bleiben seine Nachahmungen anders lesbar, und immer sieht sich die Zensur genötigt, gegen diese andere Lesbarkeit einzuschreiten:

BURIDAN I. . J: Aber können Sie mir denn irgend etwas aus meinen Schriften anführen, was nicht zum letzten Zweck hätte, die ewige Gesetzmäßigkeit, vor der wir alle demütig auf den Knien liegen, künstlerisch zu gestalten und zu verherrlichen?

DR. PRANTL: Was nennen Sie die ewige Gesetzmäßigkeit?

BURIDAN: Ich verstehe unter ewiger Gesetzmäßigkeit dasselbe, was der Evangelist Johannes den Logos nennt. Ich verstehe darunter dasselbe, was die gesamte Christenheit als *Heiligen Geist* anbetet. In keiner meiner Arbeiten habe ich das Gute als schlecht und das Schlechte als gut hingestellt. Ich habe die Folgen, die dem Menschen aus seinen Handlungen erwachsen, nirgends gefälscht. Ich habe diese Folgen überall immer nur in ihrer unerbittlichen Notwendigkeit zur Anschauung gebracht. I. . J Die Religion ist vor allem die hilfreiche Trösterin im Unglück. Das hat niemand so am eigenen Leibe erfahren wie ich! Die Religion lehrt uns jedes beliebige Unglück, das unsere menschliche Berechnung durchkreuzen möchte, von vornherein berechnen. Die Religion hat den größten und einzigen Feind des Menschen, sie hat den *Zufall* in Ketten geworfen. I. . J

DR. PRANTL: Wie mir scheint, verehren Sie in der Religion nichts Höheres als die Kunstfertigkeit, auf jede Frage eine Antwort zu wissen und aus jeder Klemme einen Ausweg zu finden! I. . J Sie sprechen über Religion wie ein Börsenmakler über den Kurszettel I. . J!⁵¹

Buridans Wiederholungen dessen, worauf sich das Christentum beruft – den Logos, den Heiligen Geist, den Unterschied von Gut und Böse, die Wahrheit,

den Trost, den der Glauben (Buridan sagt: die Religion) spendet – alles dies wird gerade kraft der Wiederholungen in seiner Bedeutung fraglich. Was bedeutet all das, und was bedeutet es in *dieser* Rede? Den Einspruch, den der Zensor erhebt, veranlassen dabei bezeichnenderweise die säkularen Kategorien der ›Gesetzmäßigkeit‹ und der ›Berechnung‹. In der Tat ist dann, wenn ›Religion‹ auch *Berechnung des Zufalls* heißen kann, als ›ewige Gesetzmäßigkeit‹ etwas ganz anderes denkbar als das, was einem Katholiken vorschweben mag. Berechnung des Zufalls – das leistet auch statistische Wissenschaft; und die Gesetzmäßigkeit, die Buridan ›künstlerisch gestaltet und verherrlicht‹, meint dann nichts anderes als die Gesetze der Nachahmung. Es ist daher ganz folgerichtig, wenn Dr. Prantl den Vorwurf der Verwechslung von Religion und Börse, von ›halsbrecherischen Rechenkünsten‹ und göttlicher ›Allmacht‹⁵² gegen Buridan erhebt.

Gerade diese Beziehung hatte auch schon Wedekinds Ahasver hergestellt, als er die gleichermaßen schwankenden wie spekulativen Größen der Börse und der politischen Theologie miteinander verglich. Ahasvers Einsicht in die Abhängigkeit dieser Größen von den Konjunkturen der Nachahmung wird knapp zehn Jahre nach Erscheinen des Gedichts in Wedekinds 1907 entstandenem Einakter auf die Mechanismen der Zensur übertragen. Zensur, so zeigt sich, ist zwar ein Instrument von Herrschaft und Repression; aber zugleich ist deutlich, daß sie nicht einfach nur in souveräner Willkür Schriften von der Veröffentlichung ausschließt und Werke verwirft, sondern daß sie in einen *Produktionszusammenhang von Wiederholungen* eingebunden ist. Sie ist an der Generierung von Wiederholungen beteiligt, die hervorzubringen sich der Schriftsteller genötigt sieht, und sie ist zugleich gezwungen, auf gerade diese Wiederholungen zu reagieren, weil sie sie nicht dulden kann. In ihnen, diesen Nachahmungen, muß Trug, muß Fälschung erkannt werden – ein Vorwurf, gegen den sich Buridan ausdrücklich verwahrt (›Ich habe l. . . nirgends gefälscht‹) –, weil sonst deutlich wird, daß allein von ihnen, den Nachahmungen, abhängt, was und inwiefern etwas Bedeutung hat. Die Zensur, so könnte man sagen, greift nachträglich in die Nachahmungsströme ein, die sie überhaupt erst eingesetzt haben, um so das Phantasma *einer* Wahrheit, *einer* Herrschaft und einer *zentralen* Entscheidungsgewalt freizusetzen und zu legitimieren. Auf diese Weise aber erkennt sie zugleich die Macht der ›schädigenden‹ *Ansteckung* an, die der Nachahmung innewohnt: ›Es handelt sich bei uns‹, so erklärt der Zensor dem Schriftsteller, ›gar nicht darum, welche Wirkungen Ihre Ansichten auf *uns* ausüben. Es handelt sich darum, welche Wirkung Ihre Ansichten auf den arglosen Zuschauer ausüben, der die öffentlichen Darstellungen besucht, um sich zu zerstreuen, und der, ohne etwas davon zu ahnen, mit einer Schädigung seiner sittlichen Empfindungen in sein Heim zurückkehrt.‹⁵³ Noch einmal also begegnet hier die platonische Sorge um die arglosen Jünglinge, die die Zukunft der Gesellschaft sind

und die Gefahr laufen könnten, sich durch sophistische Suggestionen, durch literarischen Magnetismus mit der Unwahrheit zu infizieren.⁵⁴ Dagegen hat der Literat längst alle Hoffnung auf solche Breitenwirkung aufgegeben. Eher ahmt er vor Publikum die Stimmen verschiedener Personen nach, um wenigstens seinen Unterhalt zu sichern, dem seine Hauptsorge gilt. Er hat sich längst selbst als ein einzelnes statistisches Datum erkannt, das vergleichsweise bedeutungslos ist, und sich illusionslos die »Einflußlosigkeit« eingestanden, »deren sich seit Jahrzehnten die größten Geister deutscher Stammesangehörigkeit erfreuen«.⁵⁵ Indem er dieser Bedeutungslosigkeit nachgeht und in der Masse verschwindet, das heißt indem er folgsam ist und *ununterbrochen sein Haupt entblößt*, nötigt er, ob er will oder nicht, die Zensur, ihn zu verfolgen und ihm die Polizei auf den Hals zu hetzen, um seine Pseudonyme zu entlarven und ihn zu identifizieren – als den, der hinter »Ahasver« steckt.

Anmerkungen

- 1 Wedekind hat dieses Gedicht 1912 unter verändertem Titel in die Gedichtsammlung *Jahreszeiten* aufgenommen. Vgl. Frank Wedekind: *Sommer 1898*, in: *Werke in zwei Bänden* (im folgenden *Werke*), Bd. 1, München 1990, S. 49–51.
- 2 Diese Formel ist in vielen verschiedenen Fassungen überliefert. In der anonymen Schrift von 1602, in der Ahasver erstmals namentlich genannt wird, heißt es: »Ich will stehen vnd ruhen / du aber solt gehen.« *Kurtze Beschreibung vnd Erzehlung von einem Juden / mit Namen Ahasverus / Welcher bey der Creutzigung Christi selbst persönlich gewesen* [. . .], in: Mona Körte, Robert Stockhammer (Hg.): *Ahasvers Spur. Dichtungen und Dokumente vom »Ewigen Juden«*, Leipzig 1995, S. 11.
- 3 André Jolles: *Einfache Formen. Legende - Sage - Mythe - Rätsel - Spruch - Kasus - Memorabile - Märchen - Witz*, 7. Aufl., Tübingen 1999, S. 52.
- 4 Frank Wedekind: *Im heiligen Land und Meerfahrt*, beides in: Wedekind: *Werke*, Bd. 1, S. 172–176.
- 5 Die Bezeichnung »Orient-Reise« ist zwar heute nicht mehr politisch korrekt, aber gleichwohl zutreffend. Sie wird daher im folgenden beibehalten. Denn für Wilhelm II. war es zweifellos nichts anderes als »der Orient«, den er bereiste.
- 6 So die Erläuterungen von Erhard Weidl im Anmerkungsapparat von Wedekind: *Werke*, Bd. 1, S. 777.
- 7 Vgl. dazu Helga Abret, Aldo Keel: *Die Majestätsbeleidigungsaffäre des »Simplicissimus«-Verlegers Albert Langen. Briefe und Dokumente zu Exil und Begnadigung 1898–1903*, Frankfurt/Main–Bern–New York 1985.
- 8 Dies wurde auf andere Weise durch die Fertigstellung der sogenannten *Erlöserkirche* unterstrichen, deren Einweihung den eigentlichen Anlaß von Wilhelms Reise gebildet hat. Die Erlöserkirche war auf Betreiben des Kaisers im Herzen Jerusalems unmittelbar neben der Grabeskirche errichtet worden und war ein zentraler Bestandteil der wilhelminischen Kirchenbaupolitik. Vgl. dazu Jürgen Krüger: *Wilhelm II. Sakralitätsverständnis im Spiegel seiner Kirchenbauten*, in: Stefan Samerski (Hg.): *Wilhelm II. und die Religion. Facetten einer Persönlichkeit und ihres Umfeldes*, Berlin 2001, S. 235–264.

- 9 Thomas Benner: *Die Strahlen der Krone. Die religiöse Dimension des Kaisertums unter Wilhelm II. vor dem Hintergrund der Orientreise 1898*, Marburg 2001, S. 282 f.
- 10 Ernst Kantorowicz: *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, München 1994, S. 28.
- 11 Diese letztlich absurde Verkehrung wird besonders deutlich, wenn man sich die Geschichte des »Spaltungsprozesses« vergegenwärtigt, dem die zwei Körper des Königs in der Neuzeit ausgesetzt waren, und der etwa im Falle Ludwigs XVI. dazu führte, daß man dessen sterblichen Leib als einen »auf das bloße Leben« reduzierten« monströsen Körper auffaßte, der keinem metaphysischen Körper mehr korrespondierte, sondern Objekt polizeilicher »Überwachungsmaßnahmen« war. Vgl. Friedrich Balke: *Wie man einen König tötet oder: Majesty in Misery*, in: *Deutsche Vierteljahrschrift*, 75 (2001), S. 658 f.
- 12 Vgl. Virginia Cowles: *Wilhelm II. Der letzte deutsche Kaiser*, München 1976, S. 153.
- 13 Vgl. zum Beispiel Friedrich Wilhelm Barkhausen (Hg.): *Das deutsche Kaiserpaar im Heiligen Land im Herbst 1898. Mit Allerhöchster Ermächtigung Seiner Majestät des Kaisers und Königs bearbeitet nach authentischen Berichten und Akten*, Berlin 1899.
- 14 Benner: *Die Strahlen der Krone*, S. 289. Zur religiösen Dimension des wilhelminischen Kaisertums vgl. auch Samerski (Hg.): *Wilhelm II. und die Religion*.
- 15 In seinem ebenfalls der Jerusalemreise des Kaisers gewidmeten Gedicht *Im heiligen Land* hat Wedekind dieses primäre Darstellungsbegehren auf die historische Kulisse Palästinas übertragen. Er läßt König David aus seinem Grabe steigen, um Wilhelm II. mit folgenden Worten zu begrüßen: »Willkommen, Fürst, in meines Landes Grenzen, / Willkommen mit dem holden Ehgemahl, / Mit Geistlichkeit, Lakaien, Exzellenzen / Und Polizeibeamten ohne Zahl, / Es freuen rings sich die historischen Orte / Seit vielen Wochen schon auf deine Worte, / Und es vergrößert ihre Sehnsuchtspein / Der heiße Wunsch, photographiert zu sein.« Wedekind: *Werke*, Bd. 1, S. 175.
- 16 Darin setzte sich jene alle Maßstäbe sprengende, im europäischen Vergleich einmalige Verschwendung von humanen und materiellen Ressourcen fort, die Wilhelm grundsätzlich bei Hofe betrieb. Eine Vorstellung davon vermittelt John C. G. Röhl: *Hof und Hofgesellschaft unter Kaiser Wilhelm II.*, in: Röhl: *Kaiser, Hof und Staat. Wilhelm II. und die deutsche Politik*, 4. Aufl., München 1995.
- 17 John-Grand Carteret: *»Er« im Spiegel der Karikatur. 348 Zeichnungen aus allen Ländern*, Wien-Leipzig 1906, S. 155.
- 18 Nicolaus Sombart: *Wilhelm II. Sündenbock und Herr der Mitte*, Berlin 1996.
- 19 Benner: *Die Strahlen der Krone*, S. 358 f. Anzumerken ist, daß es nicht Adolf von Harnack ist, der hier spricht, sondern Adolf Harnack (dies ist, um 1900 jedenfalls, in Deutschland ein beträchtlicher Unterschied). Der Theologe wurde erst sieben Jahre nach der zitierten Rede, nämlich 1914 von Wilhelm II. geadelt. (Vgl. *Deutsche Biographische Enzyklopädie*, Bd. 4, München u. a. 1996.) Zum Wortlaut der Rede vgl. Adolf Harnack: *Protestantismus und Katholizismus in Deutschland. Rede zur Feier des Geburtstages Seiner Majestät des Kaisers und Königs gehalten in der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin am 27. Januar 1907*, Berlin 1907, S. 3. Harnack spricht sich im Fortgang dieser Rede für eine weitere Annäherung von Protestantismus und Katholizismus aus. Er beschließt sie mit dem Wunsch, daß »der besondere Typus des germanischen Katholizismus innerhalb der katholischen Völkerfamilie zu seinem Rechte kommen« möge (ebd., S. 25). An dieser Stelle wird der sakrale Status deutschen Kaisertums unverblümt zum theologischen Programm.
- 20 Dies unterschlägt Benner.

- 21 Vgl. noch einmal Sombart: *Wilhelm II. Sündenbock und Herr der Mitte*.
- 22 Benner: *Die Strahlen der Krone*, S. 359.
- 23 Ebd.
- 24 Vgl. Gilles Deleuze: *Platon und das Trugbild*, in: Deleuze: *Logik des Sinns*, Frankfurt/Main 1993. Die Formulierung »Umkehrung des Platonismus« bezieht Deleuze von Nietzsche. Vgl. auch Gilles Deleuze: *Differenz und Wiederholung*, München 1997, S. 332.
- 25 Vgl. Platon: *Sophistes*, in: Platon: *Sämtliche Werke*, Bd. 3, übersetzt von Friedrich Schleiermacher, Reinbek 1994, 235b-236c.
- 26 Vgl. Deleuze: *Platon und das Trugbild*, S. 312: »Der Zweck der Teilung besteht [. . .] darin, [. . .] Prätenden, Bewerber [zu] unterscheiden, das Reine und das Unreine [. . .] das Echte und das Unechte [. . .] [Die platonische Dialektik ist keine Dialektik des Widerspruchs oder der Gegensätzlichkeit, sondern eine Dialektik der Rivalität [. . .], eine Dialektik der Rivalen oder Bewerber.« Ebd., S. 314: »Die *Abbilder* sind Besitzer zweiten Ranges, wohlbegründete Bewerber, durch die Ähnlichkeit bestätigt; die *Trugbilder* sind wie die falschen Bewerber, die auf einer Ungleichartigkeit beruhen, eine wesentliche Perversion, eine Umlenkung implizieren. In diesem Sinne zweiteilt Platon den Bereich der Bilder-Idole: einerseits die *Ebenbilder-Ikonen*, andererseits die *Trugbilder-Phantasmen*.«
- 27 Vgl. dazu Gérard Genette: *Die Erzählung*, 2. Aufl., München 1998, S. 151-188.
- 28 Seit dem Erscheinen des Volksbuches von 1602 »[erwiesen sich] [die Wanderungen des Ewigen Juden durch die Zeiten und Länder [. . .] als ein bequemer Faden, um daran die wichtigsten geschichtlichen Ereignisse seit dem Tode Christi aufzureihen – und die abenteuerlichsten Phantastereien mit dem Schein der Authentie zu umkleiden.« Theodor Kappstein: *Ahasver in der Weltpoesie. Mit einem Anhang: Die Gestalt Jesu in der modernen Dichtung. Studien zur Religion in der Literatur*, Berlin 1906, S. 3 f. Kappsteins latent widersprüchliche Rede vom (erzählerischen) »Faden« und den »aufgereihten« (das heißt lediglich aneinandergereihten) »Ereignissen« verweist – wohl unwillentlich, aber zu Recht – darauf, daß die historischen Ahasver-Erzählungen als eine (bis ins 18. Jahrhundert hinein bemerkenswert insistente) Schwellenform zwischen mittelalterlicher Chronik und neuzeitlicher Geschichtsnarration zu lesen sind. Gegen Ende des 18. und vor allem im 19. Jahrhundert, so ließe sich hinzufügen, tritt dann das Fragmentarische und Artifizielle, »Dichtung« und »Wahrheit« bis zur Ununterscheidbarkeit vermengende Moment von Ahasver-Erzählungen hervor (vgl. exemplarisch Nathaniel Hawthorne: *A Virtuoso's Collection* [1842]). Im 20. Jahrhundert dann wird es schließlich möglich, die Weltgeschichte aus der Sicht Ahasvers als eine »erotische Auslegung der Historie«, als eine Abfolge laktüregespeister, nachträglich aufgerufener, triebesetzter Momentaufnahmen darzustellen (George Sylvester Viereck, Paul Eldridge: *Meine ersten 2000 Jahre. Autobiographie des Ewigen Juden*, Leipzig 1928, S. 625). Immer bleibt die Augenzeugenschaft in ihrer Plausibilität und ihrer Fragwürdigkeit der entscheidende Bezugspunkt.
- 29 Genette: *Die Erzählung*, S. 154 f.
- 30 Ebd., S. 154.
- 31 Carteret: »Er« im Spiegel der Karikatur, S. 154.
- 32 Genette: *Die Erzählung*, S. 155.
- 33 Holt Meyer: *Romantische Orientierung. Wandermodelle der romantischen Bewegung (Rufstand): Kjuhel'beher - Puskin - Vel'tman*, München 1995, S. 168.
- 34 Genette: *Die Erzählung*, S. 155.
- 35 Vgl. dazu José Rafael Hernández Arias: *Donoso Cortés und Carl Schmitt. Eine Unter-*

- suchung über die staats- und rechtsphilosophische Bedeutung von Donoso Cortés im Werk Carl Schmitts, Paderborn u. a. 1998.
- 36 Carl Schmitt: *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*, 5. Aufl., Berlin 1990, S. 75 und 78.
- 37 Ebd., S. 51.
- 38 Die scheinbare Unbeholfenheit, die sich Wedekinds Verse hier und an vielen anderen Stellen zunutze machen, ist als Rückgriff auf Carl Arnold Kortums komisches Heldengedicht *Leben, Meinungen und Thaten von Hieronymus Jobs, dem Candidaten* von 1793 zu lesen, »das seines Humors wegen durch das ganze neunzehnte Jahrhundert populär geblieben war«. Wedekind hat sich den Namen des komischen Helden in einigen seiner Gedichte als Pseudonym zu eigen gemacht. Vgl. Karl Riha: *Frank Wedekind: Im Heiligen Land*, in: Walter Hinck (Hg.): *Geschichte im Gedicht. Texte und Interpretationen. Protestlied, Bänkelsang, Ballade, Chronik*, Frankfurt/Main 1979, S. 184 f.
- 39 Vgl. Johannes 18, 36: »Jesus antwortete: Mein Reich ist nicht von dieser Welt.«
- 40 Man fühlt sich hier an den Fall Oskar Panizzas erinnert, der sich, anders als Ahasver, von Wilhelm II. höchstselbst verfolgt wähnte und vor vermeintlichen kaiserlichen Agenten, die ihn mit endlosen »Pfeifereien« und »Molestierungen« quälten, in das Umland von Paris oder in schweizerische oder bayrische Wälder flüchtete, bis er sich schließlich freiwillig in ein Irrenhaus begab, um dort den Beweis zu führen, daß er tatsächlich verfolgt werde. In gewisser Weise hat Panizza bis in seinen vermeintlichen Wahnsinn hinein Seine Majestät den Kaiser und König verhöhnt, indem er ihm einen endlos sich wiederholenden Schabernack zuschrieb. Vgl. Oskar Panizza: *Selbstbiographie*, in: *Der Fall Oskar Panizza*, hg. von Knut Boeser, Berlin 1989. Um 1900, so ließe sich sagen, ist der Wilhelminismus ein wesentlicher Baustein zur kulturellen Ätiologie der Paranoia.
- 41 Gabriel de Tarde: *Die Gesetze der Nachahmung*, Frankfurt/Main 2003, S. 83. – Hier auf beziehen sich die folgenden Seitenangaben im Text.
- 42 Vgl. Platon: *Sophistes*. Dort wird einerseits vom Sophisten gesagt, daß er »auf reiche angesehene Jünglinge eine Jagd anstellt, daß er ihnen »nachstellt« (223b); und andererseits heißt es vom Philosophen, er wolle den Sophisten »ergreifen«, »einlfangen« (218c-d), »aufspüren«, »fassen« (241b-c). Hinsichtlich ihrer »Nachstellung auf Menschen« (222c) sind der Sophist und der Philosoph, so die seltsame Ironie bei Platon, kaum zu unterscheiden. Vgl. auch Deleuze: *Platon und das Trugbild*, S. 314.
- 43 Jolles: *Einfache Formen*, S. 34 f.
- 44 Ebd., S. 36 f.
- 45 Zum Problem des Datums vgl. Jacques Derrida: *Schibboleth. Für Paul Celan*, Graz-Wien 1986.
- 46 Diese Marginalisierung und Virtualisierung Ahasvers ist als eine allgemeinere Tendenz von Ahasver-Dichtungen sehr früh durch die literaturwissenschaftliche Forschung beschrieben worden – allerdings, wie man sagen muß, mit einem gewissen Unverständnis, indem sie den Ewigen Juden als Stoff eines psychologischen Romans zu denken versuchte und dabei, gleichsam solidarisch mit der Figur, noch einmal an seinem Gebanntsein in den Schatten seines ewigen Widersachers zweifelte: »Ahasvers Stellung zu Christus und seine endlose Lebensbahn eröffnen dem Dichter ein weites Feld von hohem gedanklichem Reiz, doch die psychologische Vertiefung kommt l. . .] zu kurz. l. . .] Gestaltet man ihn zu individuellem Leben aus, so steht er fast immer im Schatten der überragenden Persönlichkeit Christi.

- I. J. Ahasvers spannungsloses Leben war zu spröde für eine innere natürliche Entwicklung.« Werner Zirus: *Ahasverus. Der ewige Jude*, Berlin–Leipzig 1930, S. 61–63.
- 47 Mona Körte: *Die Uneinholbarkeit des Verfolgten. Der Ewige Jude in der literarischen Phantastik*, Frankfurt/Main–New York 2000, S. 35.
- 48 Vgl. Frank Wedekind: *Lautenlieder*, hg. und kommentiert von Friederike Becker, München 1989, S. 331.
- 49 Wedekinds Biograph Artur Kutscher (der diese Praxis als »Stillosigkeit« kritisierte) hat aus einem Bericht des Züricher *Tagesanzeigers* zitiert, der darüber näheren Aufschluß gibt: »Herr Minehaha markiert die Personen durch sehr geschickte Modulation der Stimme, ferner durch Platzwechsel für jedes Hin und Her eines Gesprächs, aber nur durch sehr wenig Gesten. I. J. Sein Organ ist außerordentlich biegsam und so fein getönt, daß selbst die leisesten Worte zum letzten Winkel des großen, übervollen Saales drangen. Ungekünstelt, ohne den mindesten Anklang an Deklamation, zauberte der eigenartige Künstler doch die Illusion der Wirklichkeit so lebensvoll hervor, daß man nur bewundernde Anerkennung über ihn aussprechen hörte.« Artur Kutscher: *Frank Wedekind. Sein Leben und seine Werke*, München 1927, S. 4.
- 50 Frank Wedekind: *Die Zensur*, in: *Werke*, Bd. 2, München 1990, S. 399.
- 51 Ebd., S. 400–402.
- 52 Ebd., S. 403.
- 53 Ebd., S. 398.
- 54 Vgl. dazu auch Frank Wedekind: *Torquemada. Zur Psychologie der Zensur*, in: *Werke*, Bd. I, S. 443: »[Die Zensur |spielt| immer die Rolle einer Heuchlerin. Als Grund des Verbotes wird dem ahnungslosen Publikum *Gefährdung der Sittlichkeit* vorge spiegelt und aufgebunden. Wären die Stücke in Wirklichkeit unsittlich, behandelten sie ihre Stoffe leichtfertig, spielerisch, mit dem einzigen Zweck, billige Witze daraus zu gewinnen, dann würden sie mit derselben Bereitwilligkeit freigegeben, wie zahlreiche Operetten und französische Schwänke. Der wirkliche Grund des Verbotes ist in allen Fällen immer *der künstlerische und sittliche Ernst*, mit dem der Verfasser sein Problem ausarbeitet.«
- 55 Frank Wedekind: *Die Macht der Presse*, in: *Werke*, Bd. I, S. 447.

Jan Urbich

Ästhetischer Widerstand

Rilkes Inszenierung poetischer Subjektivität in »Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge« im Kontext philosophischer Subjektivitätskonzepte

»Täglich geh ich heraus, und such ein Anderes immer . . .«
(Hölderlin: *Menons Klagen um Diotima*)

*Vorbemerkung: Anfang und Wiederholung - die Frage
nach der Möglichkeit von Individualität*

Dichtung in der Moderne kann – wie im folgenden exemplarisch an Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* zu zeigen ist – auch als »Antwort« auf die Frage gelesen werden, *womit das Subjekt anfängt*. Oder um es als Frage bestehen zu lassen: Worin entspringt Subjektivität, die Zentralkategorie der Moderne? Denn begreift sich das Individuum im Raum moderner kultureller und gesellschaftlicher Sozialisation als irreduzibles¹, nur als Differenzphänomen zu anderen subjektiven »Weltzentren« existentes und somit als grundsätzlich durch *Negation* Anderer bestimmtes, so bringt es sich in der Wirklichkeit dadurch zur *Erscheinung*, daß es diese in eine originäre, nur auf sich selbst als Ursprung rückführbare Erfahrung umarbeitet.² Subjektivität versichert sich ihrer Einzigartigkeit gerade dadurch, daß sie ihre Erfahrungen nicht mehr kommunizieren kann, weil diese an die Individualität ihres Vollzuges rückgebunden bleiben. Wo das moderne Individuum als Teil einer sozialen Wirklichkeit seine Existenz nachweist, kann es seine Irreduzibilität nur bewahren, indem es dieser Welterfahrung den Stempel seiner eigenen singulären Signatur aufdrückt. Denn was nur so erfahren werden kann, wie es erfahren wird, weil *ich* es als solches erfahre und kein anderer in gleicher Weise, das bindet mich zwar an einen gemeinsamen Möglichkeitsraum aller Subjekte, aktualisiert diesen jedoch derart, daß das Wesentliche der Weltaneignung bis ins Innerste durch meinen Skopus der Aneignung signiert bleibt. Der Prozeß der Verwandlung von Welt in Erfahrung, von statisch-kollektiven, institutionalisierten Konfigurationen objektiven Daseins in erlebtes Dasein bleibt *im* Erfahrungsgebilde so unwiderruflich präsent. Zugleich erfährt sich das seinem Anspruch nach irreduzible Subjekt nur dann auch als solches, wenn es sich – so grundlegend Hegel in der Dialektik der Anerkennung³ – am durch es selbst gestalteten Stoff der Wirklichkeit als *das* erfährt, was die ent/täu-

schende *Differenz* zur Vorlage nicht-angeeigneter Wirklichkeit ausmacht: Gerade das unverwechselbare und absolute Anderssein *angeeigneter* Realität – Grundbestand des negativ gedachten modernen Erfahrungsbegriffes bei Gadamer und Seel⁴ –, die sich nicht mehr so selbstverständlich integrieren läßt in vorgegebene *Sinnmuster* des Realen, die wir denken und immer schon gedacht haben⁵, verhilft dem bewußt erfahrenden Subjekt im Unverrechenbaren dieser Differenz zur Selbsterfahrung *als Individuum*. Diese drückt sich konsequenterweise nicht im deutlichen Begriff, sondern in der unübersetzbaren Weise der *Darstellung* seiner erfahrenen Welt aus – also poetisch. Die Individualität des Subjekts ist die quasi-poetische (weil von seiner spezifischen Gegebenheitsweise untrennbare⁶ und damit in eine andere Darstellungsart unübersetzbare) Form der Weltaneignung, die sich aller Vergleichung und Subsumierung zum Trotz hartnäckig im Vordergrund des Panoramas von Wirklichkeit hält, das wir mit Husserl *Lebenswelt* nennen dürfen.

Gegen solche *Ursprünglichkeit* des Individuums in der von ihm interagierend erschlossenen Lebenswelt hat die Philosophie des Abendlandes in ihren beiden großen ontologischen Paradigmen auf je verschiedene Weise Einspruch erhoben. Platons Eidos-Ontologie versteht bereits jedes *Erfahren* von Wirklichkeit, aus der Gegebenheitsweise der Urbilder heraus, in denen im Idealen alles Mögliche bereits vollständig bestimmt und ausgebildet ist, als bloßes *Wiedererkennen* von Vorgängigem: Somit ist keine Wirklichkeitsaneignung originär, weil sie bloß mehr oder weniger gut reproduktiv geschehen kann. Die Frage, was wir bereits wissen bzw. erkannt haben müssen, um zu erkennen – mithin die transzendente Frage nach den Gründen der Möglichkeit von Erkenntnis⁷ – beantwortet Platon in der humandezentriertesten Weise: »Die Idee der vollständigen Entsprechung von Möglichkeit und Wirklichkeit läßt nicht zu, daß der Mensch geistig *originär* wirken kann. Ontologisch bedeutet das: Durch das Menschenwerk kann das Seiende nicht ›bereichert‹ werden, oder anders ausgedrückt: Im Werk des Menschen geschieht essentiell *nichts*. Das menschliche Gebilde hat keine ihm eigene und eigentliche Wahrheit.«⁸ Um die allgemeine, überzeitliche Geltung von bestimmten Urteilen sichern zu können, depotenziert Platons Ideenontologie radikal die Möglichkeit menschlicher Weltbegegnung, unverrechenbar auf Konstruktionsmuster zu sein, die dem Individuum bloß heteronom – göttlich, zeitenthoben, vollkommen – zugefügt werden. Daraus folgt, daß es für Platon keinen substantiell individuellen Weltzugang geben kann bzw. jede *erfahrene* Individualität nur bloßer Schein ist: Individualität und ästhetische Nachahmung teilen denselben Seinsstatus. Das sogenannte »Subjektparadigma«⁹ der Neuzeit, das selbst wiederum mindestens gleichursprünglich logisch (Descartes) wie ästhetisch (Montaigne) ist, ändert nur scheinbar die Blickrichtung: Wird auch jetzt der einst subjekt-transzendente transzendente Apparat notwendiger Vorbedingungen des Er-

fahrenkönnens ganz in das Subjekt selbst und dessen mentale Ausstattung verlegt, so fordert die *Allgemeinheit* und damit Geltungsbedingung der vom Subjekt gemäß der »kopernikanischen Wende« erzeugten Erfahrungswelt gerade das am Individuum als erfahrungskonstitutiv, was seiner Einzigartigkeit immer schon überhoben ist: »Wir kennen nichts, als unsere Art, sie [die »Gegenstände an sich«] wahrzunehmen, die uns eigentümlich ist, die auch nicht notwendig jedem Wesen, ob zwar jedem Menschen, zukommen muß.«¹⁰ In einem gänzlich anderen, ja gegensätzlichen Paradigma kommt auch Kant zu dem Ergebnis, daß Erkennen von Welt als Erfahrungsprozeß stets Wiedererkennen des immer schon als Gattungswesen implizit Gewußten sein muß; besonders deutlich wird dies bezeichnenderweise für Kant gerade dort, wo diese mentale Grundausstattung des Subjekts auf *reine* Weise gänzlich selbstbezogen zum Thema ihrer eigenen Arbeit wird: im »reinen Geschmacksurteil«¹¹. Dessen »ästhetische Antinomie«, zugleich von allgemeinem Geltungsanspruch und unbegründbar zu sein, wurzelt im Absehen von allen individuellen Prägungen in der ästhetischen Wahrnehmung: Das Schöne wird so zum Phänomen des *Vergessens des Eigenen*. Hegel schließlich destruiert vollends die Möglichkeit der Selbstursprünglichkeit des Individuums, wenn er in der »Dialektik des Anfangs« den Ursprung als stets nachträgliche Setzung von dessen Folgeelementen rekonstruiert und somit die Authentizität des Ursprungs, als Erstes das Weitere absolut zu fundieren und dessen Einzigartigkeit zu verbürgen, als bloß nachträglichen Effekt beschreibt.¹² Die *Dezentrierung* des Subjekts als Basistheorem spät- bzw. postmoderner Reflexion für das Verhältnis des Individuums zu seinen historischen wie systematischen Bedingungen greift – ausgehend von den Spekulationen der Jenaer Frühromantik über die Nichtergreifbarkeit des Grundes im Subjekt¹³ über die wirkmächtige Spätphilosophie Heideggers und die Gadamersehe Aktualisierung derselben im Projekt der Hermeneutik bis zu den »Totsagungen« des Subjekts in diskursanalytischer und poststrukturalistischer Theoriebildung¹⁴ – deshalb nur auf das »schlechte Gewissen« des subjekttheoretischen Paradigmas der Neuzeit zurück, um ihm den Spiegel vorzuhalten. Die Frage also an eine sich immer stärker auf das Selbstbewußtsein von *Individualität* als Sinnzentrum konzentrierende ästhetische und soziale Moderne bleibt dringlich: Worin wurzelt kategorial die *Möglichkeit* von Individualität, wie bedroht und bedingt diese transzendental, metaphysisch oder historisch-sozial auch immer sein mag?¹⁵ Wie kann sich das Individuum seiner Individualität rückversichern, wenn gerade der *Begriff* des Individuellen philosophisch hochgefährdet scheint? Auf welche Weise – um noch einmal anders zu fragen – läßt sich Individualität repräsentieren, wenn ihre Theorie bereits ihre Möglichkeit bestreitet und ihre Erfahrung gerade der propositionalen begrifflichen Kommunizierbarkeit widersteht?

In der achten *Duineser Elegie* reflektiert Rilke poetisch auf den Zusam-

menhang zwischen Bewußtsein – dessen selbstreflexive *Zielrichtung* (»Nur unsre Augen sind / wie umgekehrt« III, 224¹⁶) dem *Inhalt* der Zeitlichkeit (»Denn ihm auch haftet immer an, was uns / oft überwältigt,– die Erinnerung« III, 225) korrespondiert, das heißt wir erfahren uns selbst nur als zeitliche und erfahren Zeitlichkeit nur in der Selbsterfahrung – und der Unmöglichkeit *reiner Erfahrung* als Bewältigen von unverstellter Gegenwärtigkeit: »Wir haben nie, nicht einen einzigen Tag, / den reinen Raum vor uns, in den die Blumen / unendlich aufgehn. Immer ist es Welt / und niemals Nirgends ohne Nicht: das Reine, / Unüberwachte, das man atmet und / unendlich *weiß* und nicht begehrt.« (II, 224)¹⁷ Bewußtsein als ständige Verwiesenheit des Ich an seine Vergangenheit (»Erinnerung«) und im Vorgriff auf seine Zukunft (»Tod«), wie es bereits von Pascal als existentieller Widerspruch des Subjekts gefaßt wurde¹⁸, zerteilt das Ich vollständig in das »Nicht« von Protention und Retention¹⁹, also: in das Nicht-mehr-Sein der Erinnerung und das kommende, endgültige Nicht-Sein des Todes. In Abgrenzung vom »Tier«, das »mit allen Augen l. . . / das Offene« (II, 224) sieht, sind wir zwar »der Schöpfung immer zugewendet« (II, 224), aber »sehn / l. . . / nur auf ihr die Spiegelung des Frein, / von uns verdunkelt.« (II, 224) Das »Unüberwachte« als Moment der Weltaneignung, in welchem durch die stets kollektiven bzw. allgemeinmenschlichen historischen, sozialen, epistemischen, moralischen und ästhetischen Muster unserer Wahrnehmung das Selbstsein der Phänomene hindurchdringt und es dem Subjekt zugleich erlaubt, sich am Widerstand der Materie *als Irreduzibles* zu erfahren, wird hier an die Bewußtlosigkeit des Tieres rückgebunden, welche aber jenen Moment überhaupt nicht zu ergreifen, geschweige denn denkend zu vergegenwärtigen vermag – Aporie jener Struktur der Ergreifung des »absoluten Grundes« unserer Selbst, wie sie schon Novalis beschrieben hat und welche die interne Zeitlichkeit von Subjektivität reflektiert²⁰: »Reflectirt das Subjekt aufs reine Ich – so hat es nichts – indem es was für sich hat – reflectirt es hingegen nicht darauf – so hat es für sich nichts, indem es was hat«²¹. Die Frage, wie das Individuum zur Gegenwärtigkeit des Erlebens und der Unverstelltheit von Weltaneignung durchdringen kann, ist dem – um mit Käte Hamburgers kanonischer Arbeit zu reden²² – »phänomenologischen« poetischen Zugriff Rilkes deutlich eingeschrieben: Weiterhin zu untersuchen dagegen bleibt die Frage, wie sich dieses Problem am je konkreten Text anders ausbuchstabiert. Gemäß der extremen Dialektik, die Rilke in seinem mittleren Werk zwischen Mißlingen und Gelingen, Leben und Tod, Liebe und Verlust leitmotivisch aufspannt²³, indem er das eine nur durch das äußerste Extrem des anderen gelingen läßt, muß die Antwort gerade in dem Medium liegen, welches um die Jahrhundertwende gemäß fast einhelliger kritischer Betrachtung weder besonders individuell noch weltnah ist²⁴: in der Sprache bzw. ihrer Steigerungsform, der poetisch verdichteten Sprache. Gegen die soeben skiz-

zierte philosophische Skepsis an der Ergreifbarkeit genuiner Individualität, die in keinem Allgemeinem mehr wurzelt bzw. aus diesem als Epiphänomen abgeleitet ist, bringt Rilke die Kräfte poetischen Selbst-Erschreibens des Subjekts zur Sprache. Dies tut er – so will ich zeigen – in einer potenzierten Gefährdungslage: Nicht nur von seiten der Theoriebildung findet sich die individuierte Subjektivität bedroht. Auch vom Pol der Wirklichkeit her, in der sich Individualität als evidente und sprachlose Selbsterfahrung vollzieht, sieht sich das Subjekt der »klassischen Moderne« hochgradig in Frage gestellt: durch die wahrnehmungsseitig kaum mehr zu bewältigende Erlebnisstruktur des physisch und semiotisch hochüberfrachteten Großstadtraumes, unter dessen chaotischer Eindrucksgewalt es zu zerbrechen droht. Rilkes Figur »Malte Laurids Brigge« sucht nun jedoch gerade diesen Erfahrungsraum auf, um sich selbst zu (er-)finden: auf welche Weise, wird im folgenden Thema sein.

»Aber ich will meine Zeit ausnutzen.« (III, 457) -
Poetik der Individualität im »Brigge«

»Ein geflickter Strumpf listl besser als ein zerrissener;
nicht so das Selbstbewusstsein.«²⁵

In diesem Abschnitt ist es das Ziel, die implizite Poetik der Subjektivität im *Brigge* vor allem zu Beginn des Romans genauer zu betrachten: Der (chronologische) Anfang des Erzählens im Roman wird als Figur des Anfangs von Individualität des Protagonisten gelesen. Dabei wird das Augenmerk darauf gerichtet, wie in den Großstadteindrücken zu Anfang, in denen sich das Individuum Brigge als vielfach gefährdetes erfährt, die Möglichkeit von Subjektivität selbst zum Thema gemacht wird: durch die Art und Weise, wie hier Grundbedingungen von individueller Erfahrung – nämlich die transzendentalen Anschauungsmodi von Raum und Zeit – gerade im »Augenblick ihres Sturzes« nicht nur zur Ausweisung kommen, sondern sogar in ihrer poetischen Formation völlig neu gebildet werden. Demgemäß wird die Textanalyse (a) zuerst diese *Erfahrungskonstitution als poetische* anhand der impliziten Thematisierung der Anschauungsformen Raum und Zeit untersuchen und zeigen, daß der Text entlang der räumlichen Unterscheidung von »Stadt« und »Land« die Poetik des Individuums als Relektüre räumlicher Verhältnisse inszeniert. Darauf folgend werden diese Beobachtungen (b) poetologisch auf Rilkes Konzept der »Figur« bezogen, um ihnen einen allgemeineren Stellenwert in Rilkes Poetologie zu verschaffen, um schließlich (c) mit einer anderen Begegnungsform von Wirklichkeit konfrontiert zu werden, die in der Logik des Romans als wiederum gefährdender Einspruch gegen die Poetik des Individuums fungiert: die

der *Erinnerung*. So wird sich zeigen, daß Rilke ein »klassisches« Schema der Subjektconstitution im Roman der Moderne (Proust) umkehrt: gerade die Erinnerung ist es hier, die das Subjekt nicht ontologisch absichert, sondern auszuhöhlen droht.

(a) Die berühmten ersten Abschnitte des *Brigge* etablieren in der Stimme des Ich-Erzählers die für die literarische Moderne archetypische Erfahrung einer schockhaften Fremdheit des Erfahrungsraumes »Großstadt«. Brigge, der junge Däne, welcher in jedem möglichen Sinne als »Fremder« in Paris ankommt und vom verdichteten semiotischen Raum der Großstadt²⁶ zu Anfang gänzlich in bedrohliche Wahrnehmungssplitter aufgelöst wird²⁷, findet die Erfahrungsbreite des städtischen Raumes unter *einer* beinahe homogenen Perspektive entfaltet: der des *Todes* bzw. – abstrakter – der *Zerstörung*. Diese Widerständigkeit, im Kantischen Sinne »Erhabenheit«²⁸, eines die Wahrnehmungsmuster und Wahrnehmungsgrenzen überfordernden Sozialraumes schlägt Brigge gleich zu Anfang auf eine zeitliche Erfahrung um: »Drei Wochen anderswo, auf dem Lande zum Beispiel, das konnte sein wie ein Tag, hier sind es Jahre.« (III, 456) Die Opposition einer ländlichen *Zeitraffung* und einer städtischen *Zeitdehnung* stellt dabei das Empfindungsäquivalent einer unüberwindlichen Fremdheit dar, die das Individuum Brigge sich nicht im Zeitgefüge der Großstadt einrichten läßt. Folglich provoziert diese Fremdheit paradoxerweise gerade die Zeiterfahrung der *Langeweile* im eigentlich zeitraubenden Kontext großstädtischer Verhältnisse: Denn in der Langeweile verbergen sich die Aspekte der *Orientierungslosigkeit* (»Langeweile haben wir, wenn wir nicht wissen, worauf wir warten«²⁹) wie auch der *Sichtbarwerdung* vorbewußter Einrichtungen des Subjekts (»Langeweile ist immer die Außenseite des unbewußten Geschehens«³⁰), die hier als Fühlbarwerdung der eigenen Zeitlichkeit erscheint. Diese Hervorhebung der zeitlichen Verfaßtheit von Subjektivität selbst kann als unmittelbare Reaktion auf die Erwartungsenttäuschung gesehen werden, durch die Brigges vertraute Wahrnehmungsmuster an der Wahrnehmungsrealität abbrechen und adaptiert werden müssen. Dieser Anpassungsvorgang nun als Konstruktion von Brigges Subjektivität wird in den *Aufzeichnungen* zur Probe auf die Verfügungsmacht poetischer Sprache: Nur in ihrer Flexibilität kann sich das Individuum Brigge seine Individualität zurückerschreiben. Folglich gewinnen seine Notate einen existentiellen Sinn: Was hier aufgezeichnet wird, erhält sein Dasein überhaupt nur *als* aufgeschriebenes.

Wie weit dieser Umbau innerer Zeit- und Raumverhältnisse reicht, zeigen gerade die Abschnitte 2 und 3 deutlich an. Abschnitt 2, eine Wahrnehmungsfolge des wie tot im Bett liegenden Brigge, bringt die Logik des Raumes durcheinander: »Daß ich es nicht lassen kann, bei offenem Fenster zu schlafen. Elektrische Bahnen rasen läutend durch meine Stube. Automobile gehen über

mich hin. Eine Tür fällt zu. Irgendwo klirrt eine Scheibe herunter, ich höre ihre großen Scherben lachen, die kleinen Splitter kichern. Dann plötzlich dumpfer, eingeschlossener Lärm von der anderen Seite, innen im Hause. Jemand steigt die Treppe. Kommt, kommt unaufhörlich. Ist da, ist lange da, geht vorbei. Und wieder die Straße. Ein Mädchen kreischt: Ah tais-toi, je ne veux plus. Die Elektrische rennt ganz erregt heran, darüber fort, fort über alles. Jemand ruft. Leute laufen, überholen sich. Ein Hund bellt. Was für eine Erleichterung: ein Hund. Gegen Morgen kräht sogar ein Hahn, und das ist Wohltun ohne Grenzen. Dann schlafe ich plötzlich ein.« (III, 455 f.)

Diese durch das Ausdrucksmittel der Prosopopöie geprägte Passage (die »Scherben lachen«, die »Splitter kichern«, die »Elektrische rennt ganz erregt heran«) vermittelt einerseits den Eindruck einer unter der großstädtischen Lärm- und Bewegungsdichte im Bewußtsein des Protagonisten allgemein und bedrohlich belebten Umgebung, in der sich Brigge anfangs seiner Angst kaum erwehren kann. Andererseits wird die Perspektivführung der Wahrnehmungsbilder selbstreflexiv thematisiert durch die ungewöhnliche Metaphorik, die *getrennte* Räume der äußeren Wirklichkeit im Wahrnehmungsraum des Subjekts *übereinanderblendet* und so den Innenraum als Amalgam physisch separierter Sphären (Haus – Straße; Stube – Treppenhaus) konstruiert. Die Metapher bezieht also nicht einfach nur zwei verschiedene Bildbereiche aufeinander, um aus ihrer identifizierenden Kombination semantisches Potential zu gewinnen, sondern macht die Homogenität des physischen Raumes durchsichtig auf seine Umgebung, die aus der Perspektive des Wahrnehmungssubjektes gewöhnlich gerade verdeckt bleibt. Durch diese Markierung des eigentlich *Nichteinsehbaren* im sprachlichen Bild, mithin in der Konstruktion eines Wahrnehmungsbildes, welches physisch Sehbares mit aus der jeweiligen Perspektive eigentlich Nichteinsehbarem kombiniert und beide als *sichtbar* imaginiert, wird die Komplexität der räumlichen Wahrnehmung selbst zum Thema: das, was Husserl »Abschattung«³¹ nennt und damit den Hof dessen meint, was wir physisch an unserer Umgebung eigentlich nicht sehen und dennoch zum Bild des Wahrgenommenen hinzufügen müssen, um es als intakte räumliche Entitäten zu erfassen. Wahrnehmung wird so in Brigges Aufzeichnungen als metaphorischer Verweisungszusammenhang gefaßt, der selbst im reinen Akt instantaner Dingwahrnehmung einen inneren Kern empirischer und logischer Zeitlichkeit aufweist: Aisthesis vollzieht sich im Widerspiel von Gegebenheitsweisen und den stets reflexiv mitgeführten wie konstruktiv beigefügten Erfahrungsbeständen über die phänomenale Einrichtung von Gegenständen in Raum und Zeit. Die bei Rilke inszenierte *Selbstwahrnehmung der Wahrnehmungsmuster im Akt des Wahrnehmens selbst* entsteht nun als Reibungsenergie des überfordernden Großstadtraumes: In dessen wahrnehmungssprengenden Energien trifft das Subjekt Brigge auf sich selbst in seinen transzendentalen

Strukturen und erhält die Chance, in der Verflüssigung seiner Perzeptionsraster den Prozeß von deren permanenter Neuordnung poetisch verfügbar zu machen. Ähnliches gilt für die Zeit als Anschauungsform, die im Abschnitt 3 thematisiert wird. Damit kann dieser kurze, so unscheinbare Text als phänomenale »Urszene« des gesamten Romans gelesen werden: In ihm wird das »Ich« sich selbst in seiner zeitlichen Dissoziation an der Erfahrungswirklichkeit durchsichtig: »Das sind die Geräusche. Aber es giebt hier etwas, was furchtbarer ist: die Stille. Ich glaube, bei großen Bränden tritt manchmal so ein Augenblick äußerster Spannung ein, die Wasserstrahlen fallen ab, die Feuerwehrlente klettern nicht mehr, niemand rührt sich. Lautlos schiebt sich ein schwarzes Gesimse vor oben, und eine hohe Mauer, hinter welcher das Feuer auffährt, neigt sich, lautlos. Alles steht und wartet mit hochgeschobenen Schultern, die Gesichter über die Augen zusammengezogen, auf den schrecklichen Schlag. So ist hier die Stille.« (III, 456)

Im Funktionsgefüge des Textes fungiert dieser Abschnitt zugleich motivisch als Antithese zum vorhergehenden, indem dem bedrohlichen Lärm der Großstadt seine Negation, die Stille, als ebensolche Erfahrung entgegengesetzt wird: Statt Entlastung und Remedium der Geräuschkulisse zu sein, stellt die Stille jedoch das *bedrohliche Andere* des Lärms dar. In ihr, so Brigge in poetischer Reflexion des Bildes der Feuersbrunst, wird der Krach bis in sein Gegenteil, die Stille, verdichtet: »Das sind die Geräusche. Aber es giebt hier etwas, was furchtbarer ist: die Stille.« (III, 456) Die Entfaltung dieser Betrachtung im Bild der Feuersbrunst arbeitet sich an der spezifischen Zeitstruktur der großstädtischen Stille ab, und zwar selbst mit darstellerischen Mitteln, welche die Zeitlichkeit der Darstellung markieren: In einer Art *Zeitlupenbildfolge*, die als extreme *Zeitdehnung* der *Raffung* des Raumes aus dem vorhergehenden Abschnitt entgegentritt, wird auf zehn Zeilen des Textes der Bruchteil einer Sekunde in seiner atmosphärischen Aura beschrieben. Diese Entfaltung einer punktuellen »metaphysischen Qualität«³² des Augenblicks in das serielle Zeitmedium »Schrift«³³ senkt den Inhalt dieser Reflexion selbst in das literarische Medium ein: Ist doch hier das Bestimmende der großstädtischen Stille, das *Einfrieren reiner zeitlicher Übergängigkeit* zu sein. In der »Stille« werden die *Extreme* von Zeitlichkeit – reiner Stillstand als »Nullzeit« und reine Übergängigkeit als »Vollzeit« – dahingehend ineinandergeschachtelt, als die Stille von Brigge als der Augenblick *vor* der Katastrophe in Permanenz gesetzt wird. Diese Stille verlängert einen Augenblick, der selbst als reine Schwelle den nächsten Augenblick in dessen intensiver katastrophischer Qualität nurmehr ankündigt und sich selbst schon im Anbrechen radikal aufhebt, ins Unendliche: Die ins Permanente einer ungewissen Zeitdauer versetzte innere Anspannung *vor* der Katastrophe kennzeichnet, so der moderne Diskurs der Großstadt bei Benjamin oder Simmel (hier einen Gedanken von Freud über den

Zusammenhang von Erinnerung und Bewußtsein aufnehmend bzw. antizipierend³⁴), die erhöhte Nervenanspannung und den intensivierten Reizschutz des Großstädters.³⁵ In der »Stille« der Großstadt wird für den wachen Wahrnehmenden Brigge die Übergängigkeit der Zeit selbst und damit der »sinnere Sinn« der Subjektkonstitution³⁶ zur Erfahrungssubstanz: wenn nämlich Zeit in ihrer Bewegung des *Vergehens* zur »Photographie« eines ewigen Momentes erstarrt, der sich in einer quälenden Dauer der Angst manifestiert (»Alles steht und wartet mit hochgeschobenen Schultern, die Gesichter über die Augen zusammengezogen, auf den schrecklichen Schlag.« III, 456f) und von dem gilt, was Benjamin vom Moment des »Jetzt der Erkennbarkeit« sagte: »In ihm ist die Wahrheit mit Zeit bis zum Zerspringen geladen.«³⁷

Zusammengesehen, entwickeln die Wahrnehmungs- und Reflexionsfolgen der Abschnitte 2 und 3 sowohl für die Sphäre des Raumes (Abschnitt 2) als auch für die der Zeit (Abschnitt 3) eine Poetik der Selbstreflexion, die aus dem Aufeinanderprallen des unvorbereiteten Wahrnehmungsapparats des Protagonisten einerseits und des sinnlich verdichteten Großstadtraums andererseits entsteht und das wahrnehmende Subjekt an den Gegenständen seiner Wahrnehmung allererst zum Vorschein bringt. Dieses Zum-Vorschein-Kommen vollzieht sich dabei in den poetischen Bild- und Gleichniskomplexen, in denen Brigge sein Zerbreehen an der Großstadt konstatiert: *poetische Konstruktion des Ich ereignet sich in Akten der Rekonstruktion seiner Destruktion*.

(b) Der gewissermaßen »antithetische« Aufbau der ersten Abschnitte des Romans setzt sich weiter fort: Der vierte Abschnitt (»Ich lerne sehen« III, 456–458f) wendet dieses Psychogramm einer erhöhten Nerventätigkeit des sich verstärkenden Brigge ins Positive einer neuen Erfahrungs*qualität* – gegen die berühmten und zu Rilke zeitgenössischen Diagnosen des Zusammenhangs von erhöhter Nerventätigkeit im »Bewußtsein« und Erfahrungs*verlust*: »Ich lerne sehen. Ich weiß nicht, woran es liegt, es geht alles tiefer in mich ein und bleibt nicht an der Stelle stehen, wo es sonst immer zu Ende war. Ich habe ein Inneres, von dem ich nicht wußte. Alles geht jetzt dorthin. Ich weiß nicht, was dort geschieht.« (III, 456)

Gerade der großstädtische Raum schockhafter Erlebnisstrukturen stellt demnach für den jungen Dänen die Möglichkeit einer neuen Güte von Erfahrungen bereit, wobei zu sehen ist, welche paradoxe Struktur diese aufweisen sollen: Gerade Sehen *lernen* soll heißen, Erlebtes ins uneinsehbare Innere zu *verlieren*; ein nach *außen* gerichteter Vorgang (Sehen-Lernen) soll sich vollenden und verdichten in einer nach *innen* gerichteten Ablagerungsbewegung; ein Inneres wird *bewusst* gerade dadurch, daß es in seinem Ort und Inhalt *nicht* bis ans Bewußtwerden reicht. Damit verdichtet sich für Rilke die am Beispiel festgestellte Dialektik von Destruktion und Konstruktion ins Grund-

sätzliche eines Prinzips. Rilke verschaltet nämlich Bewußtsein und Unbewußtes, Aisthetisches und Anaisthetisches dialektischer als Benjamin oder Freud³⁸: Sedimentierung von Wirklichkeit *im* Ich verlangt ein Zusammenspiel von Reflexivität und Medialität, Undurchlässigkeit und Durchlässigkeit des Bewußtseins für Erlebnisprozesse, die nur in ihrer gebrochenen Präsenz im Subjekt Prägekraft gewinnen und im Sprachgeschehen poetischer Verfügung Ich-Bewußtsein generieren. Diese Struktur macht Rilke andererseits in der Poetik der »Figur« selbst zum Prinzip von Darstellung. *Poetische Darstellung und poetische Subjektivität fallen so in ihrem Konstruktionsprinzip zusammen* und erzeugen das, was man im *Brigge* stets als »extremen Subjektivismus« verstanden hat³⁹: »Wichtig ist, daß durch das gesammelte, auf das Ding gerichtet Schauen eine bewußte Reflexion des Ich auf sich selbst ausgeschlossen bleibt. So kann ein inneres Geschehen, das sich aus dem Unbewußten nährt, in Gang kommen. Und es kann in dem Ding draußen eine Bedeutung anwachsen, die sich dann blitzartig im treffenden Wort als Ding- und Selbsterkenntnis offenbart, ohne daß damit das Ding anthropozentrisch vereinnahmt würde – es bleibt »fremd. I. . .] Die Bezeichnung »Figur« akzentuiert I. . .] also hauptsächlich den inneren sprachlichen Vorgang als zeitliches Phänomen mit dem strukturierenden Ereignis des Umschlags I. . .]«⁴⁰ Rilkes Konzept der »Dinglyrik« bzw. des »sachlichen Sagens« führt vor, wie sich fixe räumliche Phänomene in ihrer zeitlichen Dynamik zu erkennen geben, wenn man den poetischen Blick für ihre Bewegung auf sie richtet. Gerade in der Poetizität von Sprache – so Rilke in Aufnahme einer »Poetik der Bewegung«, die ihre Wurzeln in Diskursen des 18. Jahrhunderts hat⁴¹ – wird die Zeitlichkeit und damit der Kern von Subjektivität zur Darstellungsform von Erfahrung selbst; sie ermöglicht so den authentischen Selbsta Ausdruck des Individuums, das in den Bewegungsformen der Sprache (nichts anderes meint »Figur«) der Identitätspunkt aller Formgebungsprozesse wird.

Deshalb ist für den Ich-Erzähler *Brigge* der Akt des Schreibens selbst Ursprung von Erfahrung und Ich-Identität in dem Sinne, wie Benjamin gesagt hat, Erinnerungen seien »Bilder, die wir nie sahen, ehe wir uns ihrer erinnerten«⁴². Diese Zersplitterung des Ich, das sich als *fremdes* im Auftauchen von Erfahrungssedimenten vergegenwärtigt, an deren Vollzug es sich in keiner Kontinuität des Bewußtseins versichern kann und die es folglich als Erlebnisse von sich selbst *als Anderes* »neu erlebt«, machen es notwendig, diesen vergessenen Ursprung des Ich in seinen einstigen Erfahrungen in der Sprache *nachzukonstruieren*.⁴³ Das poetische Vermögen der Sprache, gerade auch in der Konstruktion metaphorisch-bildlicher Realitätskonstellationen über die abbildenden Dimensionen von Repräsentation hinauszugehen und zugleich gänzlich individuelle Ausdruckspotentiale zu erzeugen, wird so in doppelter Ableitung (von der Wahrnehmung an die Erinnerung – von der Erinnerung an

das Rückerschreiben der Erfahrung, die zur Erinnerung führte) zum eigentlichen Ursprungsort von Subjektivität *als individuelle*. In der »gefährlichen«, das Ich bis in den Kern seiner sicher geglaubten Wahrnehmungs- und Deutungsmuster gefährdenden semiotischen und »erhabenen« Wirklichkeit der modernen Großstadt, die in sozialer Perspektive als »Isolation« und »Einsamkeit« für das Subjekt so belastend und deprimierend wirkt, werden die Dissoziation des Ich in inkommensurable Wahrnehmungsbündel und demgemäß die erhöhte Notwendigkeit, durch die sprachlichen Re-Konstruktionen diese »verworrenen Erlebnisse« überhaupt erst ich-bildend zu machen, noch erhöht: Dies geschieht gerade in der Hermetik der sprachlichen Bilder, welche den individuellen Zusammenhang ihrer Konstruktion in der Unauflösbarkeit für allgemeine Sinn- und Wahrnehmungsmuster erweist und so Sinnverlust mit Ich-Konstruktion verschaltet. Die Dimension, die Rilkes Poetik des Erfahrens an vielen Stellen (analog zu Benjamin) als Prozeß des Erinnerns in die zeitliche Dimension der Vergangenheit projiziert (vgl. III, 466 f.), wird nun für den Erlebismodus schon der Gegenwart zum weltbildenden Modell. Die Wahrnehmungsbilder der Großstadt dringen aufgrund ihrer Unfaßlichkeit und betäubenden Irrationalität, die sich über das verstehende Bewußtsein hinwegsetzen, tief in das Ich ein und zwingen es instantan, auch das *gerade Erlebte* in den Potentialen seiner poetischen Sprachkraft in ebenso unfaßlichen, aber gestalthaften und gänzlich individuellen Sprachbildern wiederzugewinnen – etwa in dem Abschnitt über die Frau »an der Ecke rue Notre-Dame-des-Champs« (vgl. III, 457) und ihr verlorenes Gesicht, der sich keiner konventionellen Deutung fügt. Der Gewinn eines individuellen Ich gerade im Verlust seiner Ursprünglichkeit in der »verlorenen« Erfahrung, die *ursprünglich* erst in ihrer Rekonstruktion im Raum poetischer Sprache wird, und die vielfältigen Gefährdungen des Ich als feste Wahrnehmungs- und Sinnkonfiguration sind im *Brigge* fest miteinander verbunden: »Wo aber Gefahr ist, wächst / Das Rettende auch.« (Hölderlin)

(c) Demgegenüber stellt der Raum der *Erinnerung*, wie er im *Brigge* mit der Kindheit und dem ländlichen Idyll verbunden ist, einen gefährlichen, weil widerstandslosen Raum⁴⁴ einer Konstruktion des Ich als vergangenes dar: Wo sich das Individuum *bewusst* erinnernd nicht dem Zwang eines dissoziativen Erlebnisraumes wie der Großstadt ausgesetzt sieht, sondern im freien Spiel des »Imaginären« im Nicht-Mehr der Vergangenheit ganz seinen Wunschphantasien ganzheitlicher Ich-Emphase hingegeben ist – sozusagen die genetische Variante von Lacans »Spiegelstadium«⁴⁵ –, da verliert es sich in den kollektiven mythischen Narrativen erinnernder Ich-Konstruktion. Wo im Widerstandsraum der gegenwärtigen Großstadtwelt sich dem Ich die Möglichkeit bietet, in der Sperrigkeit und Unverrechenbarkeit poetischer Sprache gerade

als Äquivalent und zugleich Remedium zur dissoziativen Erlebniswelt Individualität *durch* die an den Wahrnehmungsirritationen problematisch werden den allgemeinen Muster von Erfahrung *hindurch* zu artikulieren, verharrt es in der bloß imaginären und damit wunschgesteuerten Erinnerung in den Traumgebilden seiner narrativen Ganzheit. Die Dissoziation des Ich im Raum der Großstadt hingegen wird zum Medium seiner erst in der sprachlichen Rekonstruktion ursprünglichen Individualität, welche wie in einem in tausend Scherben zersprungenen Glas das gespiegelte Bild durch die individuelle Konstellation der Bruchstücke zueinander auf eben individuelle Weise wiedergibt – und sich so das Ich als Individuum in den negativen Energien ästhetischer Darstellung ursprünglich konstituiert findet.¹⁶ Dabei ist es in den Imaginationswelten der Kindheit gerade die Behandlung von Raum und Zeit, welche die Problematik dieser Konstruktionssphäre anzeigt und gegen die dissoziativen bzw. reflexiven Verzerrungen der Anschauungsformen, wie wir sie für die Erlebniswelt der Großstadt festgestellt haben, eine fast artikulationslose Homogenität beider Dimensionen setzt. Die imaginäre Konstruktivität der Erinnerungssphäre betont Brügge zu Anfang der zweiten großen Kindheitserinnerung deutlich, wenn er das Bild der Mathilde Brahe mit dem der omnipotenten Retterfigur der Mutter überblendet: »Ich fand, je länger ich sie betrachtete, alle die feinen und leisen Züge in ihrem Gesichte, an die ich mich seit meiner Mutter Tode nie mehr recht hatte erinnern können; nun erst, seit ich Mathilde Brahe täglich sah, wußte ich wieder, wie die Verstorbene ausgesehen hatte; ja, ich wußte es vielleicht zum erstenmal. Nun erst setzte sich aus hundert und hundert Einzelheiten ein Bild der Toten in mir zusammen, jenes Bild, das mich überall begleitet.« (III, 472)

Für das Erschreiben von Vergangenheit gilt in gewisser Hinsicht – da ja beide Zeit- und Erlebnissphären (Gegenwart – Vergangenheit) sich auf je andere Weise entziehen und erst in der Nachträglichkeit der (Re-)Präsentation ihre ursprüngliche Einheit zurückgewinnen – dasselbe wie für den Konstruktionsraum gegenwärtiger Erfahrung. Beide sind verwiesen an eine Konstruktivität im Widerspiel von Vergessen/Verlieren und Restitution: »Es ist, als wäre das Bild dieses Hauses [Urne Kloster] aus unendlicher Höhe in mich hineingestürzt und auf meinem Grunde zerschlagen.« (III, 471) Beide Zeit- und Raumsphären bemühen dabei eine quasi-allegorische Logik von Destruktion und Rettung¹⁷, welche die Möglichkeit von Darstellung an die Zerrissenheit der ursprünglichen Erlebnisqualität bindet. Der gewichtige Unterschied findet sich jedoch im Modus dieser Rekonstruktion und ihrer Funktion: Wo die Erinnerung das erinnerte Ich als imaginäres gemäß ihrer gegenwärtigen Leidenspotentiale herbeiträumt, arbeitet sich die beinahe unmittelbare Konstruktion des Gegenwartsraumes real an den Unfaßlichkeiten und Widerständen großstädtischer Ich-Vernichtung ab. Demgemäß wird paradoxerweise die

Zeit im Kontext der Erinnerung zum homogenen Raum verdichtet, durch den sich Tote wie Christine Brahe in der zweiten großen Kindheitserinnerung als Geister so bewegen können, als sei von ihnen die absolute Schwelle zeitlicher Existenz abgefallen: »Die Zeitfolgen spielten durchaus keine Rolle für ihn [den Großvater], der Tod war ein kleiner Zwischenfall, den er vollkommen ignorierte, Personen, die er einmal in seine Erinnerung aufgenommen hatte, existierten, und daran konnte ihr Absterben nicht das geringste ändern.« (III, 475) Die Bindung der Erinnerung an den festen Raum von Urnekloster oder das Herrenhaus als quasi mythisch geschlossene Räume, in die sich das erinnernde Subjekt in seiner Erinnerung hineingestellt findet, verabsolutiert deren Starre und läßt die Differenz der Zeit in ihr verschwinden: Das Unheimliche der Geistererscheinung oder der verlebendigte Tod des Großvaters führen das Verbot für die in diesen Raum gestellten Personen aus, ihre Zeitlichkeit und damit lebendige Endlichkeit an sich zu tragen. Gerade die Personalisierung des Todes in der ersten Kindheitserinnerung stellt diesen in den absoluten Raum des alten Herrenhauses, in welchem er wie die anderen Figuren gefangen scheint: »Das lange, alte Herrenhaus war zu klein für diesen Tod l. . . l.« (III, 460) Das Starre, Bildhafte der abendlichen Szenerie am Esstisch, dessen Zeitlosigkeit letztendlich durch die Geistererscheinung der Christine Brahe veräußerlicht und allegorisiert erscheint, erkaufte die narrative Geschlossenheit der Figuren mit Leblosigkeit und innerer Leere; die Erinnerung bleibt im bloß Räumlichen des Vorstellungsbildes gefangen, ohne die für Rilkes Ding-Konzept so wichtige Dimension der Bewegung und der Zeitlichkeit hinzuzugewinnen⁴⁸: »Man war wie eine leere Stelle. Ich erinnere mich, daß dieser vernichtende Zustand mir zuerst fast Übelkeit verursachte, eine Art Seekrankheit, die ich nur dadurch überwand, daß ich mein Bein ausstreckte, bis ich mit dem Fuß das Knie meines Vaters berührte, der mir gegenüber saß.« (III, 471) Wenn es bei Adorno heißt, daß »der Raum l. . . l die absolute Entfremdung«⁴⁹ ist, so scheint Brigges Erinnerung an die Abende auf Urnekloster die Entfaltung dieser Theses ins Medium der Vorstellung zu sein: Die Zeit als Medium authentischen Selbstseins gerade in der Dissoziation des Ich in seine Potenzen von Vergangenheit und Gegenwart, die im Erlebnisraum Großstadt nicht mehr zur Deckung kommen und selbst dem einzelnen Augenblick das Ideologem des »Unmittelbaren« austreiben (erkennbar an den perfektischen Wendungen »Ich habe gesehen« oder »Ich bin ausgewesen«, die selbst in das unmittelbar Geschehene schon die Differenz des Nicht-Mehr eintragen), wird im Imaginationsraum der Erinnerung in ihren Trennungen (Vergangenheit – Gegenwart, Leben – Tod) ineinandergeschoben und zum homogenen Raum verdichtet. Das damit verbundene eingebildete Glück des Landlebens ist deshalb eine Vision von Zeitlosigkeit, vorgetragen in einem immerwährenden Präsenz: »O was für ein glückliches Schicksal, in der stillen Stube eines ererb-

ten Hauses zu sitzen unter lauter ruhigen, seßhaften Dingen und draußen im leichten, lichtgrünen Garten die ersten Meisen zu hören, die sich versuchen, und in der Ferne die Dorfuh. Zu sitzen und auf einen warmen Streifen Nachmittagssonne zu sehen und vieles von vergangenen Mädchen zu wissen und ein Dichter zu sein. Und zu denken, daß ich auch so ein Dichter geworden wäre, wenn ich irgendwo hätte wohnen dürfen, irgendwo auf der Welt, in einem von den vielen verschlossenen Landhäusern, um die sich niemand bekümmert. Ich hätte ein einziges Zimmer gebraucht (das lichte Zimmer im Giebel). Da hätte ich drinnen gelebt mit meinen alten Dingen, den Familienbildern, den Büchern. [...] Ich hätte viel geschrieben, denn ich hätte viele Gedanken gehabt und Erinnerungen von Vielen.« (III, 483)

Woran sich das Ich hier real erinnern soll, bleibt unklar bzw. verschwindet in dem Immer-schon-Vergangensein der Vergangenheit gegenüber der leeren Hülle, die hier in der stets gleichen Zeit der zeitlosen Idylle sitzt und zum Gegenstand wie die alten Dinge wird, die es umgeben und denen es sich anbildet. Die Verdinglichung, die Adorno der Dinglyrik Rilkes vorgeworfen hat⁵⁰, greift gerade bei deren dynamischen Dingentwürfen nicht, die bis ins Innerste durch den Versuch gekennzeichnet sind, Authentizität von Sehen durch Zeitlichkeit und Reflexivität einzuziehen (der berühmte *Archaische Torso Apollos* ist in dieser Hinsicht als Zeitgedicht lesbar), wird aber in den Kindheitsentwürfen des *Brigge* als Gefahr einer ausschließlichen Identitätskonstruktion im Vergangenen subtil vorgeführt.

Schluß

In Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* fungieren Großstadt und dörflich gezeichnetes Land nicht bloß als gegeneinander gesetzte Lebenswelten, die der Protagonist Brigge durchschreitet (vom Land in die Großstadt), sondern auch als oppositionelle Erfahrungsweisen von Wirklichkeit und darüber hinaus sogar als verschiedene Konfigurationen von transzendentaler Zeit, welche direkte Auswirkungen auf die Struktur von Individualität haben. Wo die Irritationspotentiale großstädtischer Gegenwart »ein neues Leben voll neuer Bedeutungen« (III, 505) provozieren, deren Destruktionspotentiale die Möglichkeit beinhalten, sich in der Auseinandersetzung mit diesen in den Potentialen poetischer Sprache selbst eine Individualität zu erschreiben, die freilich nicht mehr als starre Identität habbar ist, da verliert sich das fast mythisierte Ich in den zeitlosen Konstruktionen der Vergangenheit an eine Vision von Zeitlosigkeit, die letztlich auf eine Überwindung des Todes zielt – und damit aber paradoxerweise eine des Lebens mit sich führt. Das Land als *erinnertes* wird so das räumliche und zeitliche »Draußen« des

Lebens. Das Wirkliche dagegen, wie es sich im Raum der Großstadt als das Erwartungsdestruktive präsentiert (III, 505), fordert das Subjekt heraus, in der Bewältigung des Fremden seine eigene Erfahrungskonfiguration beständig neu zu vergegenwärtigen und umzubauen. Dem Ich wird so autoreflexiv seine eigene kollektive wie individuelle Weltsemantik quasi-poetisch beständig neu zum Thema: »Nun hast du dich zusammengenommen in dich, siehst dich vor dir aufhören in deinen Händen, ziehst von Zeit zu Zeit mit einer ungenauen Bewegung dein Gesicht nach.« (III, 506) Als poetisch selbstreflexives erst entsteht das Individuum so in der Sprachgewalt dichterischer Anstrengung, *gegen* die Zerfallskräfte großstädtischer Erfahrung die Prägekraft poetischer Ausdrucks- und Bedeutungsstrukturen zu mobilisieren und dergestalt das nachträglich – im Akt der Rettung – zu erhalten, was zu retten es sich vornahm: *In Rilkes Modell von poetischer Subjektivität entsteht diese einzig als ästhetischer Widerstand gegen Zerfallsprozesse des Ich, die sein Erschreiben registriert bzw. narrativ festhält.* Rilkes *Brigge* erzählt so im Subtext davon, wie sich das Subjekt im Erschreiben einer Individualität vom Kopf auf die Füße stellt und *die* konstitutive Rolle von Gegenwärtigkeit zurückgewinnt, welche später die achte *Duineser Elegie* deutlich fundamentaler einklagt: »Denn ihm [dem Tier] auch haftet immer an, was uns / oft überwältigt, – die Erinnerung, / als sei schon einmal das, wonach man drängt, / näher gewesen, treuer und sein Anschluß / unendlich zärtlich. Hier ist alles Abstand, / und dort wars Atem.« (II, 224) Gerade die Rückverlegung der Ich-Konstitution in den Erfahrungsraum der Gegenwart und damit der Stadt zeigt sich als Rückgewinnung der fundamentalen *Zeitlichkeit* des Ich in einer differentiellen, nicht-identischen Selbsterfahrung des Subjekts⁵¹, die in der quasi-räumlichen, homogenen Zeitstruktur der Erinnerung verlorengeht. Wo für das alltägliche Bewußtsein die moderne Gegenwart als destruktiver, alle Bindungen und Kontinuitäten sprengender Raum der Ich-Dissoziation und die Erinnerung als rettende Vergegenwärtigung subjektiver Ganzheit erscheint, da verkehren sich dem reflektierten Anschauen *Brigges* die Verhältnisse auch *gegen* seine emotionalen Wahrnehmungsmuster, die ihn stets vom Leiden der Stadt weg in die Erinnerung flüchten lassen.

»Uns überfüllts. Wir ordnens. Es zerfällt. / Wir ordnens wieder und zerfallen selbst.« (II, 226) Rilkes Großstadtroman gelingt es, gerade in den Leidenserfahrungen des Subjekts an der modernen Vergesellschaftung den Umschlagpunkt auszumachen, durch welchen die Verstümmelungen der Ich-Dissoziation als tötende *Reflexivität* (Verlust des vermeintlich Authentischen: »Dieses heißt Schicksal: gegenüber sein / und nichts als das und immer gegenüber.« [III, 225]) und *Zeitlichkeit* (Nicht-Identität) in ihrer Konstitutivität für das echt-Individuelle auftreten⁵²: Wo das Ich im poetischen Widerstand gegen die Strukturen überwältigender, den Wahrnehmungs- und Ideenhaushalt überfordern-

der Lebenswelt den poetischen Ausdruck als Refugium verzweifelter Artikulation mobilisiert, da kehrt der Ursprung des Individuums paradoxerweise gerade in diesen Abgesang ein und verwirklicht sich in ihm. Damit wird Rilke als poetischer Einspruch gegen die These Foucaults lesbar, die Literatur gerade der »klassischen Moderne« habe das Subjekt im »rohen Sein« einer ganz auf sich selbst bezogenen und ins Autonome entlassenen poetischen Sprache endgültig zum Verschwinden gebracht: »in der Literatur, wie in der formalen Reflexion, [stellt sich] die Frage der Sprache l. . .l., dass der Mensch im Begriff ist, zu verschwinden.«⁵³ Vor dieser Folie wird auch die Problematik erinnernder Ich-Konstruktion sichtbar, wie sie der Schluß der achten *Duineser Elegie* wieder aufruft und die dem Protagonisten Brigge letztlich verwehrt, sich aus der großstädtischen Gegenwart flüchtend in seinen ländlichen Erinnerungsbildern einzurichten⁵⁴: »Wer hat uns also umgedreht, dass wir, / was wir auch tun, in jener Haltung sind / von einem, welcher fortgeht? Wie er auf / dem letzten Hügel, der ihm ganz sein Tal / noch einmal zeigt, sich wendet, anhält, weilt -, / so leben wir und nehmen immer Abschied.« (II, 226)

Anmerkungen

- 1 Zur Problematik und Systematik des modernen Subjekts vgl. allgemein Peter V. Zima: *Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*, Tübingen-Basel 2000, bes. S. 4–30. Vgl. die grundlegenden Differenzierungsanalysen des modernen Subjekts bei Emile Durkheim (*Über soziale Arbeitsteilung*) und Georg Simmel: *Die Großstädte und das Geistesleben*, in: Simmel: *Gesamtausgabe*, hg. von Otthein Rammstedt, Bd. 7: *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*, Teil I, hg. von Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt, Otthein Rammstedt, Frankfurt/Main 1995, S. 116: »Die tiefsten Probleme des modernen Lebens quellen aus dem Anspruch des Individuums, die Selbständigkeit und Eigenart seines Denkens gegen die Übermächte der Gesellschaft, des geschichtlich Ererbten, der äußerlichen Kultur und Technik des Lebens zu bewahren l. . .l.« Zu Moderne und Subjektivität grundlegend Martin Heidegger: »*Das Wesentliche* [der Neuzeit] ist hier das notwendige Wechselspiel zwischen Subjektivismus und Objektivismus. l. . .l. Wenn aber der Mensch zu dem ersten und eigentlichen Subjectum wird, dann heißt das: Der Mensch wird zu jenem Seienden, auf das sich alles Seiende in der Art seines Seins und seiner Wahrheit gründet. Der Mensch wird zur Bezugsmittel des Seienden als solchen.« *Die Zeit des Weltbildes*, in: Heidegger: *Gesamtausgabe*, Bd. 5: *Holzwege*, hg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt/Main 1977, S. 88.
- 2 Zur Begriffsklärung von Person, Subjekt und Individuum vgl. Manfred Frank: *Die Unhintergebarkeit von Individualität*, Frankfurt/Main 1986, bes. S. 10 ff.
- 3 Vgl. dazu G.W.F. Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, hg. von Hans-Friedrich Wessels, Heinrich Clairmont, Hamburg 1988, S. 129 IIV Bf: »Jedes ist dem andern die Mitte, durch welche jedes sich mit sich selbst vermittelt und zusammenschließt, und jedes sich und dem andern unmittelbares für sich seiendes Wesen, welches zugleich nur durch diese Vermittlung so für sich ist. Sie anerkennen sich, als

- gegenseitig sich anerkennend.« Vgl. dazu neuerdings Axel Honneth: *Verdinglichung. Eine Anerkennungstheoretische Studie*, Frankfurt/Main 2005.
- 4 Vgl. Martin Seel: *Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität*, Frankfurt/Main 1997, S. 79–91 (»Erfahrung machen«), bes. S. 82 f.; dort die Aufnahme vom Gadamerischen Wort der »Negativität der Erfahrung«: »Diese, die eigentliche Erfahrung, ist immer eine negative. Wenn wir an einem Gegenstand eine Erfahrung machen, so heißt das, daß wir die Dinge bisher nicht richtig gesehen haben und nun besser wissen, wie es damit steht. Die Negativität der Erfahrung hat also einen eigentümlich produktiven Sinn.« (Hans Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, 5. Aufl., Tübingen 1986, S. 359 [336]).
- 5 Aristoteles: *Metaphysik*, Zweiter Halbband, Bücher VII–XIV, hg. von Horst Seidl, 3. Aufl., Hamburg 1991, S. 119. [9, 6, 1048b]; Durkheims Theorie des »sozialen Tatbestand« hat für das moderne Bewußtsein erstmals die Dezentrierungserfahrung des Subjekts hinsichtlich seines Weltzugriffs – nicht mehr »Herr im eigenen Hause« zu sein (Freud) – in den Begriff des »sozialen Tatbestands« gefaßt: »Ein sozialer Tatbestand ist jede mehr oder minder festgelegte Art des Handelns, die die Fähigkeit besitzt, auf den Einzelnen einen äußeren Zwang auszuüben; oder auch die im Bereiche einer gegebenen Gesellschaft allgemein auftritt, wobei sie ein von ihren individuellen Äußerungen unabhängiges Eigenleben besitzt.« Emile Durkheim: *Regeln der soziologischen Methode*, Frankfurt/Main 1999, S. 114.
- 6 »In beiden Fällen, durch thematische Vakanz oder durch rhematische Opazität, konstituiert diese Intransitivität den Text als einen autonomen Gegenstand und seine Beziehung zum Leser als eine ästhetische, in welcher der Sinn als von der Form untrennbar wahrgenommen wird.« Gérard Genette: *Fiktion und Diktion*, München 1992, S. 37.
- 7 Panofsky hat zu Recht darauf hingewiesen, daß die sogenannte »Ideenlehre« Platons in ihrem Ursprung viel mehr eine »Philosophie der menschlichen Vernunft« als eine »Logik des göttlichen Denkens« war: »Es gerät immer mehr in Vergessenheit, daß der Begriff der »Idee« ursprünglich dazu bestimmt war, die Leistungen des menschlichen Geistes zu erklären oder besser zu legitimieren [. . .] eine solche Rechtfertigung des menschlichen Erkennens, Handelns und Fühlens erscheint immer weniger wichtig im Vergleich zu der Eröffnung einer Einsicht in den Sinn und Zusammenhang des allgemeinen Weltgeschehens [. . .]« Erwin Panofsky: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, 6. Aufl., Berlin 1989, S. 19.
- 8 Hans Blumenberg: »Nachahmung der Natur«. *Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen*, in: Blumenberg: *Wirklichkeiten in denen wir leben*, Stuttgart 1981, S. 70.
- 9 Vgl. Herbert Schnädelbach: *Philosophie*, in: *Philosophie. Ein Grundkurs*, hg. von Ekkehard Martens, Herbert Schnädelbach, Bd. 1, Reinbek bei Hamburg 1998, S. 58–68 (»Das mentalistische Paradigma«).
- 10 Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, in: Kant: *Theoretische Philosophie. Texte und Kommentar*, 3 Bde., hg. von Georg Mohr, Bd. 1, Frankfurt/Main 2004, S. 123 [Transzendente Ästhetik, B 59, §8].
- 11 »Es wäre (gerade umgekehrt) lächerlich, wenn jemand, der sich auf seinen Geschmack etwas einbildete, sich damit zu rechtfertigen gedächte: [. . .] Denn er muß es nicht schön nennen, wenn es ihm bloß gefällt. [. . .] Wenn er aber etwas für schön ausgibt, so mutet er andern eben dasselbe Wohlgefallen zu: er urteilt nicht

- bloß für sich, sondern für jedermann [. . .].« Immanuel Kant: *Kritik der Urteils-kraft*, in: Kant: *Schriften zur Ästhetik und Naturphilosophie*, 3 Bde. hg. von Manfred Frank, Veronique Zanetti, Bd. 2, Frankfurt/Main 2001, S. 533 [I. Teil, Erster Abschnitt, Erstes Buch, § 7].
- 12 »Die Reflexion ist also die Bewegung, die, indem sie Rückkehr ist, erst darin das ist, das anfängt oder das zurückkehrt.« G.W.F. Hegel: *Wissenschaft der Logik*, Erster Band: Die objektive Logik, Zweites Buch: Die Lehre vom Wesen, hg. von Hans-Jürgen Gawoll, Hamburg 1999, S. 15 f.
- 13 Vgl. Manfred Frank: »Unendliche Annäherung«, *Die Anfänge der philosophischen Frühromantik*, Frankfurt/Main 1997, S. 359: »Als idealistisch bezeichne ich die – zumal durch Hegel verbindlich gemachte – Überzeugung, Bewußtsein sei ein selbstgenügsames Phänomen, das auch noch die Voraussetzungen seines Bestandes aus eigenen Mitteln sich verständlich zu machen vermöge. Dagegen ist die Frühromantik überzeugt, daß Selbstbewußtsein einem transzendenten Grund sich verdankt, der sich *nicht* in die Immanenz des Bewußtseins auflösen lasse.« Anders akzentuiert: »Darin, das neuzeitliche Subjekt dem Sein gegenüber auf Platz zwei zu verweisen, kommen die philosophischen Entwürfe der letzten 150 Jahre insgesamt überein. [. . .] Die Reflexion vermag zwar durch Selbstnegation die falsche Stellung des Gedankens zur Wirklichkeit zu korrigieren, kann sich aber nicht als Urheber ihres Seins, auch nicht ihrer Selbsttransparenz, anschauen.« Manfred Frank: *Einführung in die frühromantische Ästhetik*, Frankfurt/Main 1989, S. 260.
- 14 Vgl. dazu Jan Urbich: *Darstellung und Reflexion. Zu Friedrich Schlegel und Walter Benjamin*, in: *Darstellung und Erkenntnis. Beiträge zur Rolle nichtpropositionaler Erkenntnisformen in der deutschen Philosophie und Literatur nach Kant*, hg. von Brady Bowman, Paderborn 2007, S. 211–213 (mit weiterführender Literatur zum Thema).
- 15 Vgl. als gute Kürzestzusammenfassung der Grundidee »bedrohter Subjektivität« Richard Aczel: *Subjekt und Subjektivität*, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, hg. von Ansgar Nünning, 2. Aufl., Stuttgart–Weimar 2001, S. 613 f.
- 16 Rainer Maria Rilke: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, hg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl, Frankfurt/Main–Leipzig 1996. – Hierauf beziehen sich die Band- und Seitenangaben im Text.
- 17 Vgl. den noch immer lohnenswerten, knappen Kommentar zur *Achten Elegie* von Käthe Hamburger: *Rilke - eine Einführung*, Stuttgart 1976, S. 143–149.
- 18 Blaise Pascal: *Gedanken*, hg. von Jean-Robert Armogathe, Leipzig 1987, S. 39 [47/172]: »Wir halten uns nie an die Gegenwart. Wir rufen uns die Vergangenheit zurück; wir greifen der Zukunft vor; [. . .] wir sind so unklug, daß wir in Zeiten umherirren, die nicht die unsrigen sind, und nicht an die einzige denken, die uns gehört [. . .].« Vgl. dazu Bernhard Waldenfels: *Idiome des Denkens. Deutsch-französische Gedankengänge II*, Frankfurt/Main 2005, S. 32–50. Die Dissoziation des Ich in der Zeit erweist sich als Reflex auf den kantischen Phänomenalismus der Selbsterkenntnis, welcher jedes direkte sichere Ergreifen des Ich in seiner Existenz in Erkenntnisvollzügen, eben weil jene an die transzendentalen sinnlichen Erscheinungsgeneratoren Raum und Zeit gebunden sind, zurückweist und einzig das begleitende Vollzugsbewußtsein der transzendentalen Apperzeption zuläßt (vgl. *KrV*, Vorrede B, XL, Anm.): das Ich als wesentlich zeitliches Wesen wird sich gerade im »inneren Sinn« der Zeit scheinhaft und unwirklich.
- 19 Zu den transzendentalen Zeitmodi von Retention und Protention vgl. Edmund Husserl: *Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, in: Husserl: *Phänomenologie der Lebenswelt*, hg. von Klaus Held, Stuttgart 2002, S. 100–102 und 117 f.

- 20 »Sie [die Zeit] ist das Sein, das, indem es *ist*, nicht ist, und indem es *nicht* ist, ist l. . J.« G.W.F. Hegel: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse II* [1830], in: Hegel: *Werke in 20 Bänden*, Bd. 9, Frankfurt/Main 1986, S. 48. Vgl. die topische Stelle bei Augustinus: »Quid est ergo tempus? Si nemo ex me quaerat, scio; si quaerenti explicare uellim, nescio.« Augustinus: *Confessiones*, lib. X, V.17.
- 21 Novalis: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, hg. von Paul Kluckhohn, Richard Samuel, Stuttgart 1960 ff., Bd. III, S. 137 f. [Nr. 49].
- 22 Käte Hamburger: *Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes*, in: *Rilke in neuer Sicht*, hg. von Käte Hamburger, Stuttgart 1971.
- 23 Vgl. August Stahl: *Deutungsaspekte (Malte Laurids Brigge)*, in: Rilke: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, Bd. III, S. 902 f.
- 24 Zur Sprachskepsis vgl. allgemein Silvio Vietta: *Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*, Stuttgart 1992, S. 131–158 (»Erkenntnis- und Sprachkrise«), sowie neuerdings Helmuth Kiesel: *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*, München 2004, S. 177–233 (»Sprachkrise und Überwindungsversuche«).
- 25 *Aphorismen aus Hegels Wastebook [1803–1806]*, in: G.W.F. Hegel: *Jenaer Schriften 1801–1807*, (Werke, Bd. 2), Frankfurt/Main 1986, S. 558.
- 26 Zu Paris als paradigmatischem »imaginär aufgeladenen Erfahrungsraum« der »Klassischen Moderne« in seiner hochverdichteten semiotischen und visuellen Gewalt bei Kolloff und später Benjamin vgl. Gerhard R. Kaiser: *Eduard Kolloff, Walter Benjamin: Paris - »Mikroskop der Gegenwart«*, in: *Schönheit, welche nach Wahrheit dürstet. Beiträge zur deutschen Literatur von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, hg. von Gerhard R. Kaiser, Heinrich Macher, Heidelberg 2003, S. 209.
- 27 Vgl. dazu in »klassischer« Deutung Manfred Engel: »Weder Seiende, noch Schauspieler«, *Zum Subjektivitätentwurf in Rilkes »Malte Laurids Brigge«*, in: *Rilke heute. Der Ort des Dichters in der Moderne*, hg. von Ulrich Fülleborn, Frankfurt/Main 1997, S. 181: »Krisenhaft wirkt Paris auf Malte als Inbegriff der modernen Großstadt: Ichdissoziierend in ihrer Eindrucksfülle, dem Bombardement ihrer Sinneseindrücke, individualitätsnegierend in ihrer Vermassung, in der Entfremdung ihrer zivilisatorischen Lebensformen, die selbst noch den Tod anonymisiert und technisiert haben.«
- 28 »Denn es ist hier ein Gefühl der Unangemessenheit seiner Einbildungskraft für die Idee eines Ganzen, um sie darzustellen, worin die Einbildungskraft ihr Maximum erreicht und bei der Bestrebung es zu erweitern in sich selbst zurücksinkt l. . J.« Kant: *Kritik der Urteilskraft*, [Erster Teil, Erster Abschnitt, Zweites Buch: Analytik des Erhabenen, A: Vom Mathematisch-Erhabenen, § 26], in: Kant: *Schriften zur Ästhetik und Naturphilosophie*, Bd. 2, S. 585. Das »in sich selbst Zurücksinken« markiert hier zumindest metaphorisch die selbstreflexive Bewegung, welche durch die dialektische Erfahrung des Erhabenen initiiert wird, und die Rilkes Text in Szene setzt: Wer Erhabenes erfährt, erfährt sich *als* Erhabenes erfahrend. Die Negativität des Erhabenen fungiert als Einspruch gegen das erwähnte »Vergessen des Eigenen« im Schönen, wobei auch hier zu bemerken ist, daß Kants »Schönes« tiefenstrukturell ebenso in einem Widerspiel von Opazität und Reflexivität verankert ist: die »Reflexionslust« (Ebd., S. 512 [Einleitung, VIII]) als reflexive Markierung der Potentiale des Menschseins in der »Passung« seiner Vermögen kann als Remedium der problematischen Allgemeinheit des Geschmacksurteils

- angesehen werden. Freilich bezieht sich auch und gerade dieses Selbstverhältnis nur auf das Gattungsspezifische schlechthin: die reine Formation der Erkenntnisvermögen abseits jedes individuellen Inhalts.
- 29 Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*, Erster Band, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main 1983 (= *Werke*, Bd. V.1), S. 161.
- 30 Ebd., S. 163.
- 31 »Worauf wir zunächst achten, ist, daß der Aspekt, die perspektivische Abschattung, in der jeder Raumgegenstand unweigerlich erscheint, ihn immer nur einseitig zur Erscheinung bringt. . . I. Elin Wahrnehmungsgegenstand ist undenkbar, der in einer abgeschlossenen Wahrnehmung im strengsten Sinne allseitig, nach der Allheit seiner sinnlich anschaulichen Merkmale gegeben sein könnte.« Edmund Husserl: *Analyse der Wahrnehmung*, in: Husserl: *Phänomenologie der Lebenswelt*, hg. von Klaus Held, Stuttgart 1992, S. 55 f.
- 32 Roman Ingarden: *Das literarische Kunstwerk*, 3. Aufl., Tübingen 1972, S. 308 [§48].
- 33 So erstmals Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Stuttgart 1987, S. 114 f. (Abschnitt XVI).
- 34 »Wenn dies auch keine absolut verbindliche Erwägung sein mag, so kann sie uns doch zur Vermutung bewegen, daß Bewußtwerden und Hinterlassung einer Gedächtnisspur für dasselbe System miteinander unverträglich sind. I. . . I Wenn man bedenkt, wie wenig wir aus anderen Quellen über die Entstehung des Bewußtseins wissen, wird man dem Satze, das Bewußtsein entstehe an Stelle der Erinnerungsspur, wenigstens die Bedeutung einer irgendwie bestimmten Behauptung einräumen müssen.« Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips*, in: Freud: *Gesammelte Werke*, hg. von Anna Freud u.a., Frankfurt/Main 1999 (Reprint der Ausgabe von 1940), Bd. 13, S. 24 f.
- 35 »Je größer der Anteil des Chockmoments an den einzelnen Eindrücken ist, je unablässiger das Bewußtsein im Interesse des Reizschutzes auf dem Plan sein muß, je größer der Erfolg ist, mit dem es operiert, desto weniger gehen sie in die Erfahrung ein. I. . . J.« Walter Benjamin: *Über einige Motive bei Baudelaire*, in: Benjamin: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann; Hermann Schweppenhäuser, 7 Bde., Bd. 1.2: *Abhandlungen*, Frankfurt/Main 1991, S. 615. »Aber im spleen ist die Zeitwahrnehmung übernatürlich geschärft; jede Sekunde findet das Bewußtsein auf dem Plan, um ihren Chok abzufangen.« (Ebd., S. 642) »So schafft der Typus des Großstädtlers I. . . I sich ein Schutzorgan gegen die Entwurzelung I. . . I: statt mit dem Gemüte reagiert er auf diese im wesentlichen mit dem Verstande, dem die Steigerung des Bewußtseins I. . . I die seelische Prärogative verschafft I. . . J.« Simmel: *Die Großstädte und das Geistesleben*, S. 117. Zur »Steigerung des Nervenlebens« in der Großstadt und zur Großstadt als Raum gesteigerten Bewußtseins – »Ort des Verstandes« – vgl. ebd., S. 116 f.
- 36 Vgl. Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, S. 130 [B 69], und dazu Mohrs Kommentar zum zeitlichen Phänomenalismus der Selbsterkenntnis bei Kant (ebd., Bd. 3, S. 135 f.).
- 37 Benjamin: *Passagen-Werk*, S. 578.
- 38 Die zentrale Rolle des »Vergessens« für die Anthropologie und Kulturtheorie der »Klassischen Moderne« kommt in zwei völlig anders gelagerten Paradigmen der Zeit zum Ausdruck: transzendentalphilosophisch-systematisch als Anästhesie in Husserls Begriff der »Abschattung«, historisch-anthropologisch in Nietzsches Feier des »Vergessens« in der zweiten unzeitgemäßen Betrachtung: »Bei dem kleinsten aber und bei dem grössten Glücke ist es immer Eines, wodurch Glück zum

Glücke wird: das Vergessen-können oder, gelehrter ausgedrückt, das Vermögen, während seiner Dauer unhistorisch zu empfinden.« Friedrich Nietzsche: *Unzeitgemässe Betrachtungen*, Zweites Stück: *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*, in: *Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hg. von Giorgio Colli, Mazzino Montinari, Bd. 1, München 1999, S. 250. – Benjamin kannte diese Schrift und hat in seiner Theorie der Erinnerung in vielfältiger Weise darauf zurückgegriffen; vgl. Detlev Schöttker: *Erinnerung*, in: *Benjamins Begriffe*, hg. von Michael Opitz und Erdmut Wizisla, 2 Bde., Bd. 1, Frankfurt/Main 2000, S. 274 f. Auch die Art und Weise, wie sich Benjamin und Rilke von Prousts Theorie der »memoire involontaire« je abzusetzen versuchen, indem beide das aktive Element des Erinnerns stärker dialektisch in die Restitutionsbewegung der Erinnerung einzubauen versuchen, stellt eine Verbindung zwischen den beiden her (vgl. dazu Peter Szondi: *Hoffnung im Vergangenen. Über Walter Benjamin*, in: Szondi: *Schriften II*, hg. von Wolfgang Ietkau, Frankfurt/Main 1978, S. 280 ff.). Um so erstaunlicher ist Benjamins Vermeidungsbewegung in bezug auf Rilke: Er spielt in seinem reichen literaturkritischen Werk nirgends eine Rolle.

- 39 »Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge zeugen gerade durch die extreme Subjektivität der Beschreibung von der Subjektbedingtheit aller objektiven Erkenntnis und Darstellung.« Hamburger: *Rilke - eine Einführung*, S. 74.
- 40 Manfred Engel, Ulrich Fülleborn: *Deutungsaspekte (Neue Gedichte I und II)*, in: Rilke: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, Bd. I, S. 915 f.
- 41 Vgl. dazu neuerdings Dirk Oschmann: *Bewegliche Dichtung. Sprachtheorie und Poetik bei Lessing, Schiller und Kleist*, München 2007.
- 42 Walter Benjamin: *Aus einer kleinen Rede über Proust, an meinem vierzigsten Geburtstag geschrieben*, in: Benjamin: *Gesammelte Schriften*, Bd. II.3, S. 1064.
- 43 Bei Adorno heißt es analog: »Die spezifische Paradoxie des lyrischen Gebildes, die in Objektivität umschlagende Subjektivität, ist gebunden an jenen Vorrang der Sprachgestalt in der Lyrik, von dem der Primat der Sprache in der Dichtung überhaupt, bis zur Form von Prosa, her stammt. Denn die Sprache ist selber ein Doppeltes. Sie bildet durch ihre Konfigurationen den subjektiven Regungen gänzlich sich ein; ja wenig fehlt, und man könnte denken, sie zeitigte sie überhaupt erst.« Theodor W. Adorno: *Rede über Lyrik und Gesellschaft*, in: Adorno: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann, Bd. 11: *Noten zur Literatur*, 4. Aufl., Frankfurt/Main 1996, S. 56. Dieses »Wenige« setzt Rilkes Großstadtroman in Szene: Individuelle Subjektivität ist das Produkt ganz bei sich selbst seiender (in Roman Jakobsons Worten: autopoetischer) dichterischer Sprachvollzüge. Auch dazu Adorno: »Wo das Ich in der Sprache sich vergißt, ist es doch ganz gegenwärtig l. . . l.« Ebd., S. 57.
- 44 Zum Dorf als Paradigma vormodernen Lebens vgl. Simmel: *Die Großstädte und das Geistesleben*, S. 124–129.
- 45 Jacques Lacan: *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint*, in: *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, hg. von Dorothee Kimmich u.a., Stuttgart 1997, bes. S. 178 f.: »Man kann das Spiegelstadium als eine Identifikation verstehen im vollen Sinne, den die Psychoanalyse diesem Terminus gibt: als eine beim Subjekt durch die Aufnahme eines Bildes ausgelöste Verwandlung. Daß ein Bild für einen solchen Phasen-Effekt prädestiniert ist, zeigt sich bereits zur Genüge in der Verwendung, die der antike Terminus *Imago* in der Theorie findet. l. . . l Diese Form könnte man als *Ideal-Ich* bezeichnen l. . . l.« Im Gedicht *Leichen-Wäsche* aus den *Neuen Gedichten* (I, 540) findet Rilke ein eindrucksvolles Bild für das Gefangensein im Imaginären: »Sie

- nahmen wie betreten / eiliger jetzt mit einem kurzen Huster / die Arbeit auf, so daß an den Tapeten / ihr krummer Schatten in dem stummen Muster // sich wand und wälzte wie in einem Netze, / bis daß die Waschenden zu Ende kamen.« Im analogen Bild wird hier das Gefangensein im Bildlichen autoreflexiv vorgeführt: das Tapetenmuster, bei Kant (*KdU*, Analytik des Schönen, §16) noch hervorragendes Beispiel der reinen ästhetischen Form, fungiert hier als Fessel, deren bezwingende Kraft auf die eigentlich »freien«, weil logisch und zeitlich vorgängigen Urheber dieser Widerspiegelung durchschlägt.
- 46 Hegels Gedanke, das »Einzelne« als Synthese des »Allgemeinem« und »Besonderen« sei die *Konkretion* einer Sache dergestalt, daß gelte: konkret sei eine Sache dann, wenn sie ein Maximum an Widersprüchen ihrer Bestimmungen ertrage, ohne daran zugrunde zu gehen, findet hier seine poetische Umsetzung bei Rilke. Demnach konstituiert sich wirklich Individuelles nur in der Integration der Widerständigkeiten der eigenen Erfahrungsmuster *gegen* ihre Integration in poetische Sprachfiguren; sozusagen als individuelle Signatur der eigenen Negation des Allgemeinen in poetisch überbestimmter Sprache.
- 47 »Allegorisch« hier im Sinne Benjamins: »Heißt es doch ganz das Allegorische verkennen, den Bilderschatz, in welchem dieser Umschwung in das Heil der Rettung sich vollzieht, von jenem düstern, welcher Tod und Hölle meint, zu sondern.« Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: Benjamin: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.1, S. 405.
- 48 Vgl. Wolfgang G. Müller: *Die Dichtungskonzeption der »Neuen Gedichte«*, in: *Rilke-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, hg. von Manfred Engel, Stuttgart 2004, bes. S. 306 f. Müller spricht von dem »Verwandlungsvorgang« im Herzen der Gegenstände und führt konzis die verschiedenen Aspekte der inneren Zeitlichkeit des Rilkeschen »Dings« vor.
- 49 Theodor W. Adorno, Max Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt/Main 1989, S. 189.
- 50 Adorno: *Rede über Lyrik und Gesellschaft*, S. 52.
- 51 Die Dichtung wird dergestalt zur Bühne eines sich in seiner *différance* gerade findenden Individuums: nicht in Aufhebung oder Überwindung dieser Zerstreuung der selbstpräsenten Einheit seines Selbst, sondern vielmehr in der Bewußtwerdung der zeitlichen Dynamik seiner Verfertigung. Vgl. Jacques Derrida: »[D]as Subjekt, und in erster Linie das bewußte und sprechende Subjekt, listl von dem System der Differenzen und der Bewegung der *différance* abhängig l. . .]. es listl vor der *différance* weder gegenwärtig noch vor allem selbstgegenwärtig l. . .]: es schafft sich seinen Platz in ihr selbst, indem es sich spaltet, sich veräumlicht, sich »zeitlicht«, sich differiert.« Jacques Derrida: *Semiotologie und Grammatologie*, in: Derrida: *Positionen*, hg. von Peter Engelmann, Wien 1986, S. 70 f.
- 52 In einem Brief hat Rilke diese Ich-Dialektik in bezug auf einen anderen Dissoziationsraum – den des Krieges – entworfen: »ich habe, also, während der Kriegsjahre oft genau dieses zu erleben gemeint, dieses Ausfallen des Gegenstandes l. . .]: zerbrochene Menschen finden sich dann bestenfalls durch Stücke und Scherben bedeutet – «. Rilke an Baladine Klossowska, 28. Februar 1921, zitiert nach: Rainer Maria Rilke: *Über moderne Malerei*, hg. von Martina Kriebbach-Thomasberger, Frankfurt/Main 2000, S. 122.
- 53 Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, übersetzt von Ulrich Köppen, 18. Aufl., Frankfurt/Main 2003, S. 461. Vgl. dazu Achim Geisenhanslüke: *Foucault und die Literatur. Eine diskurskritische Untersuchung*, Opladen 1997, bes. S. 121–128.

54 In anderer Hinsicht so auch August Stahl in seinem Kommentar (Rilke: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, Bd. III, S. 922).

Jörn Glasenapp

Bergson – Bazin – Chaplin

Anmerkungen zur Körperkomik

1. »Überleben angesichts der Goliaths dieser Welt«. – »Motive«, lesen wir in Siegfried Kracauers *Theorie des Films*, »sind dann filmgemäß, wenn sie mit der einen oder anderen Eigenschaft des Films identisch sind oder aus ihr hervorgehen.«¹ Unter anderem für das David-Goliath-Motiv könne dies gelten, das in Kracauers materialer und hochgradig normativer Ästhetik als ein inhaltliches Korrelat eines kinematographischen Verfahrens begriffen wird: der Nahaufnahme. Während letztere nämlich deutlich mache, »daß das Kleine alles andere als unwesentlich ist, daß es an Wucht die großen Dinge und Ereignisse, die das Auge fesseln, zu erreichen, ja zu überbieten vermag«, demonstriere die Geschichte von David und Goliath, »daß Größe und Stärke einander nicht direkt proportional sind; daß im Gegenteil das vermeintlich Kleine und Schwache prahlerischer Größe oft überlegen ist.«²

Es verwundert nicht, daß der Autor im direkten Anschluß daran auf Chaplins Tramp zu sprechen kommt, der ihm offenbar als die filmische David-Figur schlechthin gilt. Ihr eindrucksvollster Charakterzug sei, so heißt es, »ein wahrhaft ununterdrückbares Talent zum Überleben angesichts der Goliaths dieser Welt«³ – ein Talent, das dem Tramp, dem, wie Kracauer an anderer Stelle schreibt, »immer Angegriffene[n]«,⁴ wieder und wieder attestiert wurde, zuletzt von Joan Mellen und Thomas Koebner. Ersterer hebt die »endless capacity for survival«⁵ der Chaplinschen Figur hervor, Koebner hingegen spricht von »delm[un] ungeachtet aller Widrigkeiten Unversehrte[n] und Unversehrbare[n], delm[un] Unverwundliche[n] und Unverwundbare[n], delm[un] ewig Überlebende[n]«,⁶ wobei er diesen nicht zuletzt über einen enggeführten Vergleich mit Buster Keatons Helden näher charakterisiert; und zwar als jemanden, der nicht, wie Buster, die Zustimmung der Macht bzw. soziale Anerkennung zu gewinnen und sich der etablierten Gesellschaft anzupassen sucht, sondern statt dessen immer wieder offen zu ihr auf Konfrontationskurs geht – als Nonkonformist par excellence und Herr seiner selbst, für den Assimilation keine Handlungsoption darstellt. Diese durchaus heldenhaft zu nennende Verweigerungshaltung – Peter L. Berger sieht in ihm das Musterbeispiel der »heroischen Clowns des Kinos«⁷ – sei es, die den Tramp letzten Endes zum Verlierer, genauer: zum Verlierer der Moderne werden lasse.

Man wird sich schwer dabei tun, die grundsätzliche Stichhaltigkeit von Koebners – freilich nicht eben neuer – These zu leugnen, welche ihre eindringlichste Bestätigung möglicherweise mit *Modern Times* (1936), dem letzten Tramp-Film, erfährt. Vor dessen Produktion, so gab sein Regisseur in einem Interview zu Protokoll, habe er sich gefragt, »what would happen to the progress of the mechanical age if one person decided to act like a bull in a china shop [...] I decided it would make a good story to take a little man and make him thumb his nose at all the recognized rules and conventions.«⁸ Recht subtil wird ebendies bereits in der polemischen Eingangsmontage des Films angedeutet: Unmißverständlich an Eisenstein geschult, setzt sie die zur Arbeit strömenden Massen mit Schafen gleich,⁹ wobei das eine schwarze Tier, das sich inmitten seiner weißen Artgenossen ausmachen läßt, auf den Protagonisten vorausweist, dem es im Laufe der Handlung zu keiner Zeit gelingen wird, sich in die modernen Arbeitsabläufe einzufügen, der sich statt dessen immerfort als schwarzes Schaf unter seinen Kollegen erweisen wird – ob im Variété, wo er andere Kellner samt Tablett zu Fall bringt und anschließend eine gebratene Ente, anstatt sie dem Gast zu servieren, an einem Kronleuchter aufspießt, ob auf der Werft, wo er ein noch im Bau befindliches Schiff vom Stapel laufen läßt und dadurch versenkt, oder aber in der Fabrik, die er durch einen Maschinensturm ganz eigener Art ins Chaos stürzt.

Was diesem Maschinensturm vorangeht und wie er im einzelnen abläuft, soll im vorliegenden Beitrag en détail diskutiert werden, wobei es mir zentral darum zu tun ist, über die Beschäftigung mit dem einzelnen Werk den in der filmwissenschaftlichen Forschung noch immer einigermaßen verwischten Konturen der Körperkomik zusätzliche Schärfe zu verleihen. Hierzu wird sich eines komiktheoretischen Ansatzes bedient, der (hoffentlich nur) auf den ersten Blick einigermaßen antiquiert anmuten mag, und zwar insofern, als er Überlegungen aufnimmt und weiterführt, die bereits auf das Jahr 1948 datieren, deren beachtliche Weitsicht allerdings von der Chaplin-Forschung – soweit ich sehe – bislang noch nicht zur Kenntnis genommen wurde. Sie stammen von André Bazin, der Chaplins Kunst bekanntlich über die Maßen schätzte, *The Pilgrim* (1923) gar zu den zehn besten Filmen aller Zeiten zählte.¹⁰

2. *Bazin und Bergson.* – Folgt man Bazin, so schlägt sich die für den Tramp charakteristische Autonomie gegenüber dem Zugriff der Gesellschaft und ihrer Normen, Rituale und Ablaufsrouinen in jeder seiner Handlungen nieder; besonders augenfällig aber im Dinggebrauch, der immer wieder hochgradig unorthodoxe Züge annimmt – man denke hier nur an die Straßenlaterne aus *Easy Street* (1917), die als Narkosemaske zweckentfremdet wird, um einen Gegner außer Gefecht zu setzen, oder aber den Lampenschirm aus *The Adventurer* (1917), mittels dessen sich Charlie in eine Stehlampe verwandelt, wodurch er

seine Verfolger täuscht.¹¹ Doch trete, so Bazin, das Außenseitertum des Tramps auch in der eigenwilligen Mechanik zutage, die sich von Zeit zu Zeit in seinen Bewegungen einnistet und dazu führt, daß sich diese auf komische Weise von den Anforderungen der Wirklichkeit dissoziieren. Um letzteres zu exemplifizieren, erinnert Bazin an eine Szene aus *Easy Street*, in der der Protagonist von einem hünenhaften Raufbold, einem Paradebeispiel jener oben angesprochenen »Goliaths dieser Welt«, durch ein Zimmer gejagt wird, wobei ein in der Raummitte stehendes Bett die beiden Kontrahenten voneinander trennt: »Dann folgt eine Reihe von Täuschungsmanövern, in deren Verlauf jeder auf seiner Seite des Bettes hin und her läuft. Nach einer Weile hat Charlie sich trotz der fortbestehenden Gefahr so an diese provisorische Verteidigungstaktik gewöhnt, daß er, statt seine Bewegungen nach denen seines Gegners auszurichten, schließlich auf seiner Seite unabhängig hin und her läuft, als sei dieses Verhalten in sich selbst ausreichend, um jede künftige Gefahr abzuwehren. Natürlich braucht der andere Mann, wie blöd er auch sein mag, nichts weiter zu tun, als seinen Rhythmus umzustellen, um Charlie geradewegs in seine Arme laufen zu lassen.«¹² Mustergültig zeige die Szene, so fährt der Filmkritiker fort, daß im Gegensatz zum »normalen«, sozial integrierten Menschen, der sein Handeln auf die jeweiligen Wirklichkeitsansprüchen fortwährend abstimmt und auf Veränderungen flexibel reagiert, Charlie dazu neigt, letzteren mit Verhaltensweisen zu begegnen, die für bereits zurückliegende Situationen geeignet waren, ihre operationale Tauglichkeit mittlerweile aber verloren haben, das heißt den einmal eingeschlagenen Weg konsequent fortzusetzen, obgleich ihn ein Hindernis zwischenzeitlich unbegehrbar hat werden lassen. Es ließe sich folglich von einer Tendenz zur Starre bzw. Trägheit sprechen, in der Bazin nicht Geringeres als »Charlies Erbsünde, seine dauernde Versuchung«¹³ ausmacht.

So überzeugend Bazins Einlassungen auch sein mögen, so bemerkenswert ist es, daß in ihnen Henri Bergson mit keinem Wort Erwähnung findet. Schließlich stehen die komiktheoretischen Überlegungen, die dieser in seiner 1900 erschienenen Abhandlung *Das Lachen* vorlegt, der Argumentation des Filmkritikers überaus nahe; ja, es ist nicht übertrieben, dessen Darstellung und Interpretation der *Easy Street*-Szene als ganz und gar bergsonsch zu bezeichnen. Man betrachte zum Vergleich Bergsons Ausführungen zur Wirkung der viel bemühten komischen »Urszene« von dem Mann, der die Straße entlanggeht und plötzlich über einen Stein stolpert. Das Malheur geschieht, führt der Philosoph aus, weil »aus mangelnder Gelenkigkeit, Zerstreutheit oder Widerspenstigkeit des Körpers [...] nach dem Gesetz der Trägheit die Muskeln ihre frühere Bewegungstätigkeit fortgesetzt [haben], während die veränderten Umstände es anders geboten.«¹⁴ Mit anderen Worten: Wie der verfolgte Charlie hat es der Mann an Elastizität und Geschmeidigkeit vermissen lassen, ist er zum Opfer eines in ihm stur weiterarbeitenden Mechanismus geworden, wodurch er selbst uns als ein

solcher erschien. Und eben hierin gründe die Lächerlichkeit seines Sturzes, so Bergson, dessen berühmtes Axiom zur Körperkomik an dieser Stelle noch einmal zitiert sei: »*Stellungen, Gebärden und Bewegungen des menschlichen Körpers sind in dem Maße komisch, als uns dieser Körper dabei an einen bloßen Mechanismus erinnert.*«¹⁵

Bergsons Worte in Rechnung gestellt, kann es kaum überraschen, daß der Philosoph bereits so manches Mal als komiktheoretischer Gewährsmann bemüht wurde, wenn es an die Diskussion von *Modern Times* und speziell dessen Fabrik- bzw. Fließbandszenen ging. Über generalisierende, allein das Offensichtliche benennende Statements kam man dabei aber freilich bislang nicht hinaus. So beläßt es Kenneth S. Lynn bei dem Hinweis, in der Fabrik gebe Charlie »a textbook example«¹⁶ der Bergsonschen Mechanisierungsthese ab, während Vittorio Hösle Chaplins Film kurzerhand (und ohne tiefergehende Begründung) superlativisch als »die Bergsonschste aller Komödien« apostrophiert, deren »überwältigende Komik [...] der Unterwerfung eines lebendigen Menschen unter die Mechanismen von Maschinen und der Industriegesellschaft im allgemeinen, [...] also der Verdinglichung einer Person entstammt.«¹⁷ Implizit profiliert dies auch Karlheinz Stierle, wieweil seine Auseinandersetzung mit *Modern Times* letzten Endes vor allen Dingen dazu dient, die eigene These von der Komik des fremdbestimmten Handelns zu veranschaulichen – eine These, die Stierle in expliziter Absetzung von Bergson entfaltet: Wenn letzterer das Komische als etwas Mechanisches definiert, welches »als Kruste über Lebendigem«¹⁸ wirksam werde, dann mache er sich einer unzulässigen Verabsolutierung schuldig, denn, so führt Stierle aus, »Inlicht jede, einem Lebendigen auferlegte Mechanik ist komisch, sondern nur eine ›Mechanik‹, die als fremdbestimmte, einer Handlungsintention zuwiderlaufende sinnfällig wird.«¹⁹ Folglich sei denn auch der am Fließband stehende Charlie, wiewohl er mechanisch agiere, noch nicht komisch. Dies werde er erst, wenn er die ganz und gar internalisierten Bewegungen auch situationsabstrakt nach vollendeter Arbeit fortsetzt. Auf diese Weise werde »die Komik der Fremdbestimmtheit gleichsam aus ihrer Latenz gehoben.«²⁰

Fraglich ist nun allerdings, ob nicht auch Stierle seinerseits verallgemeinert, wenn er allein die als fremdbestimmt und intentionskonträr erkennbare Mechanik als komisch bezeichnet. Denn ist nicht die Wiederholung des immer gleichen Handgriffes am Fließband sehr wohl schon moderat – also nicht nur latent – komisch, da wir ihre unnatürliche, dem lebendigen Leben widersprechende Starre nicht übersehen können? Muß man Hösle nicht zustimmen, wenn er erklärt, der preußische Stechschritt sei bereits an sich lächerlich, weil er in all seiner Mechanik so offensichtlich im Gegensatz zur natürlichen und damit vernünftigen Bewegung steht (»es ist nicht vernünftig, sich zu weigern, die Knie zu beugen, da sie ein wesentliches Organ der Fortbewegung sind.«²¹)? Müssen wir demnach nicht im Gegensatz zu Stierle eher von einer stufenweisen Steigerung

der Komik sprechen, das heißt von einer Komik, die sich zwar in vollem Maße erst dann entfaltet, wenn sich die Mechanik als absichtsdisonant offenbart, die aber sehr wohl zuvor bereits vorhanden ist? – Fragen, die einen Teilabschnitt des theoretischen Horizonts aufspannen, vor dem sich die nun folgende Auseinandersetzung mit den Fabrikszenen aus *Modern Times* positioniert. Der Dialog zwischen Chaplins Kunst und Bergsons Theorie wird entsprechend noch ein wenig fortgesetzt, was, so ist zu hoffen, der Erhellung beider dient.

3. *Vom Arbeiter . . .* – Bekanntermaßen zeigt sich Bergson bei seiner Beschäftigung mit dem Komischen wie kaum ein anderer um die Bestimmung der sozialen Funktion des Lachens bemüht.²² Hierbei weist er es als ein »Erziehungsmittel«²³ der Gesellschaft aus, mithilfe dessen sie denjenigen zur Raison ruft, welcher starr und mechanisch seinen Weg geht, also die vom (gesellschaftlichen) Leben eingeforderte Elastizität und Gespantheit bzw. Flexibilität vermissen läßt. »Die Gesellschaft«, so der Philosoph, »zwingt jedes ihrer Glieder auf seine Umgebung aufzumerken, sich nach ihr zu richten und nicht sich in seinem Charakter wie in einem festen Turme einzumauern. Und deshalb läßt sie über jedem, wenn auch nicht die Androhung einer Strafe, so doch die Aussicht auf eine Demütigung schweben, die, obschon sie sehr leicht ist, nichtsdestoweniger gefürchtet wird. Das ist die Funktion des Lachens.«²⁴ Ganz im Gegensatz etwa zu Michail Bachtin, der das Lachen als eine potentiell ordnungsgefährdende Macht profiliert, die, ihrem Wesen nach aufrührerisch und antihierarchisch, etablierte Autoritäten und kanonisierte Werte herausfordert, indem sie sie parodiert, invertiert, profaniert und degradiert,²⁵ stellt es Bergson somit, überspitzt formuliert, als ein Quertreiber einschüchterndes Kontrollinstrument bzw. Sozialisationsvehikel heraus, gilt es ihm, wie es bei Theodor Barisch äußerst treffend heißt, als ein gesellschaftlicher »Habt-Acht-Ruf«.²⁶ Das Bergsonsche Lachen, so läßt sich resümieren, ist ein Verlachen, das nicht, wie etwa bei Thomas Hobbes,²⁷ im Dienste der Selbstaffirmation, sondern der sozialen Reibungslosigkeit steht.

Wendet man sich vor der Folie dieser These den Fabrikszenen von *Modern Times* zu, so wird schnell offenkundig, daß sich deren satirischer Impetus – Chaplin galt sein Film als »satire on the factory system«²⁸ – über weite Strecken nicht direkt, sondern vermittelt entfaltet. Schließlich lachen wir, zumal am Anfang, zunächst einmal über den Protagonisten, der sich innerhalb des Fabrik-systems, kaum daß wir ihn zu Gesicht bekommen, als Fremdkörper, als Reibungen verursachender Sonderling im Bergsonschen Sinne, zu erkennen gibt: Er ist es, der sich als starr und unflexibel erweist, der in der Mittagspause nicht »umschalten« vermag und die Knöpfe am Rock der sich bückenden Sekretärin mit seinen Schraubenschlüsseln »festzieht«, um kurz darauf, noch immer mechanisch zuckend, die Suppe seines Kollegen zu verschütten. Damit liefert er das

Bild eines dysfunktionalen Automaten, das zwar Bergsons Ausführungen zur mechanischen Körperkomik vollauf bestätigt, hingegen in Konflikt zu stehen scheint mit einer ob ihrer Prägnanz immer wieder zitierten Aussage Chaplins zu *Modern Times*, laut derer Charlie und das sich später mit ihm verbündende Waisenmädchen »the only two live spirits in a world of automatons«²⁹ seien. Freilich löst sich der vermeintliche Widerspruch problemlos auf, fällt es uns doch nicht eben schwer, die Inversionsrhetorik, mit der der Film arbeitet, zu deuten. Entsprechend erkennen wir, daß es gerade die (sich zuweilen eben auch in einem automatenhaften Verhalten äußernde) Unfähigkeit Charlies, sich mit der unmenschlichen Arbeit und ihren Bedingungen zu arrangieren, ist, die ihn als Menschen bzw. »live spirit« ausweist und von den anderen, mit dem Fabrikssystem offenbar gut auskommenden und damit ihre Automatenhaftigkeit implizit unter Beweis stellenden Arbeitern unterscheidet. Überspitzt formuliert: Nicht zuletzt dadurch, daß sich Charlie als einziger zeitweilig wie ein Automat verhält, zeigt er an, daß er als einziger kein solcher ist.

Insofern ist es nur zu verständlich, daß es zu Problemen kommt, als ausgerechnet er, das schwarze Schaf im Produktionsprozeß, als Versuchskaninchen für die Vorführung von »Bellows' Feeding Machine« auserkoren wird. Ohne Frage darf die entsprechende Szene als eine der fulminantesten jener in *Modern Times*, aber natürlich auch in Chaplins gesamtem Œuvre so zahlreichen Szenen gelten, in denen (nicht selten kuriose) Speisen bzw. die (ebenfalls nicht selten kuriose) Nahrungsaufnahme im Zentrum stehen.³⁰ Außer Zweifel steht zudem, daß die Maschine wie kaum ein anderes Objekt in der Filmgeschichte über das Attribut »stückisch« näher charakterisiert zu werden verdient, womit vor allen Dingen ihr Eigenleben, genauer: ihr geradezu boshaft wirkender, gegen den Helden gerichteter Akteurstatus profiliert wäre.³¹ Letzterer offenbart sich spätestens im kompletten »Ausrasten« der Maschine, die mit der »Menschlichkeit« Charlies, seinem wesensmäßigen Abstand zur Automatisierung, augenscheinlich nicht klarkommt.³² Statt dessen unterzieht sie ihn einer Straffaktion sondergleichen – Lynn spricht von »a high-tech, supremely funny update of slapstick sadism«³³ –, die unter anderem beinhaltet, daß er nahezu Tischtennisball-große Schraubenmuttern schlucken muß; eine zweifelsohne passende »Folter« für jemanden, dem kurz zuvor durch die monotone Fließbandarbeit, also letztlich ebenfalls durch eine Maschine, ein mechanischer Schraub-Krampf zwangsverinnerlicht wurde. Daß sich die unerhörte Komik der Szene wiederum zu einem guten Teil über Bergsons Mechanisierungsthese erklären läßt, zeigt in augenfälligster Form aber ohne Frage der Mundwischer, bei dem wir abermals jene Tendenz zur Wirklichkeitsdissoziation beobachten können, die bereits der verfolgte Charlie in *Easy Street* erkennen ließ: Während nämlich die anderen Gadgets der Maschine, allen voran der Maiskolbenhalter, mehr und mehr außer Rand und Band geraten, hält er sich strikt an das ihm verordnete Programm,

verrichtet er provozierend langsam und stur seinen Dienst, als liefe alles nach Plan. Und so säubert er die Lippen des Protagonisten auch dann, nachdem diesem die Suppe anstatt in den Mund auf Brust und Schoß gekippt wurde. Erst ganz am Ende schließt er sich der offenen Aggression der anderen Maschinenteile an, indem er Charlie harte Schläge ins mittlerweile tortenverschmierte Gesicht versetzt – letzteres eine offensichtliche Hommage Chaplins an seine Zeit bei Keystone und ihre furiosen Tortenschlachten.

Wie eng Chaplin gerade in der Fabriksequenz die einzelnen Handlungsteile motivisch miteinander verzahnt, offenbart sich einmal mehr kurz nach Charlies eßmaschineller Tortur; und zwar in jener berühmten Szene, in der der Held ins gewaltige Räderwerk der Maschine gerät, nachdem er sich, durch die fortwährenden Temposteigerungen um den Verstand gebracht, in maßlosem Dienstleister – er ist zu keinem Zeitpunkt ein bewußt handelnder Revolutionär! – auf das Fließband geworfen hat. Erneut kommt das Inkorporationsmotiv zum Einsatz, diesmal indes in umgekehrter Form, ist es doch jetzt der zuvor von der Maschine gefütterte Charlie, der die Maschine füttert, wobei er selbst als deren »Nahrung« dient, er sich also gewissermaßen selbst verfüttert.³⁴ »Gibt es eine pointiertere Übersetzung für die Erkenntnis, dass der Mensch von dieser unbarmherzigen Technik und gnadenlosen Produktion zermahlen wird?«,³⁵ betont Koebner, rhetorisch fragend, das nicht zu übersehende sozialsatirische Moment der Szene,³⁶ in der sich der, wie es bei Gilles Deleuze und Félix Guattari heißt, »humanistische Anti-Maschinismus«³⁷ Chaplins höchst prägnant ins Bild gesetzt findet.

Daß die Szene innerhalb der Fabriksequenz eine eindeutige Wende markiert, ist unschwer zu erkennen. Denn Charlie, dessen Aufenthalt im Innern der Maschine nur wenige Augenblicke währt, hat sich, wie es sich für jemanden, der der »Unterwelt« einen Besuch abgestattet hat, gehört, verändert: Vom Arbeiter ist er zum Tänzer geworden. Die Implikationen dieser Transformation und die Konsequenzen, die sich aus ihr ergeben, werden uns im folgenden Abschnitt beschäftigen.

4. ... zum Tänzer. – Während der Dreharbeiten von *The Cure* (1917) erhielt Chaplin unter anderem Besuch von dem legendären russischen Tänzer Waslaw Nijinski. »Your comedy is *balletique*, you are a dancer«,³⁸ beglückwünschte der Film- und speziell Chaplinfilmbegeisterte den einstigen Bühnenkünstler, dessen Karrierebeginn bekanntlich aufs engste mit dem Tanz verbunden war: Bereits mit acht Jahren war er Mitglied einer *clog dancer*-Truppe, den Eight Lancashire Lads, und mit zwölf Jahren verdiente er sich sein Geld unter anderem mit dem Geben von Tanzstunden. Daß sich sein diesbezügliches Talent später auch auf der Leinwand niederschlug, vermag kaum zu verwundern, und so finden sich schon in die Handlungsverläufe der frühen, fast vollständig vom

Slapstick dominierten Filme immer wieder Tanzeinlagen des Tramps integriert. Freilich erreichen sie zunächst, so Susanne Marschall, »lediglich den Status eines komischen Aperçus, das den zarten, gelenkigen Mann vor den tumben Raufbolden als den Intelligenteren, Gewitzteren auszeichnet: Chaplins tänzerische Begabung lässt seine Figuren wie komische Varianten des intelligenten Helden Odysseus unter archaischen Zyklopen und Monstren erscheinen, als eine Tricksterfigur, die durch ihre Kunst über grobe Gewalt triumphiert. Durch elegante, mit mädchenhaftem Gesichtsausdruck präsentierte kleine Tanzeinlagen am Rande bringt Chaplin ein fremdes Element in die holzschnittartige Welt des Slapsticks ein, als unkalkulierbare Irritation für die anderen. Die Eleganz und Leichtfüßigkeit seiner Zwischeneinlagen zwingen die diversen Grobiane der Slapstickwelt zum Innehalten – zumindest kurzfristig.«³⁹

Namentlich auf *The Floorwalker* (1916), Chaplins erste Mutual-Produktion, sei in diesem Zusammenhang hingewiesen, in der Charlie seinen Antagonisten, einen korrupten Kaufhauschef von mächtiger Statur, durch ein virtuosos Ballettintermezzo sichtlich aus dem Konzept bringt. Freilich geht der Held nach einer gewissen Zeit derart in seiner, wie es scheint, voller Lust dargebotenen Performance auf, daß er die Gefahr, in der er schwebt, zur Gänze aus den Augen verliert. Und so nutzt der Gegner schließlich die theatrale Schlußgeste Charlies, um diesen mit einem heftigen Fausthieb ins Gesicht zu Boden zu strecken. Erneut haben wir es folglich mit einem wenn auch in diesem Falle nicht eben mechanisch wirkenden Selbst-Fremdsetzen Charlies von der Wirklichkeit zu tun, wobei natürlich schon der Tanz an sich – ganz im Gegensatz zum Hin-und-her-Rennen in *Easy Street* – in merkwürdiger Weise situationsabstrakt bzw. -inadäquat daherkommt und aus dem vorangegangenen Geschehen alles andere als flüssig hervorzugehen scheint. Denn wer kommt schon auf die Idee zu tanzen, wenn ihm Prügel drohen? Unüberschbar tritt hier also für einen kurzen Moment – die Szene dauert nur wenige Sekunden – die referentielle Funktion des Tanzes als Element innerhalb einer Handlung gegenüber der performativen Funktion des Tanzes als Vollzug einer Handlung eindeutig in den Hintergrund.⁴⁰ Anders gesagt: Was zählt, ist die Tatsache, *daß* getanzt wird, das heißt, die gleichsam an ein imaginäres Publikum gerichtete Performance, durch die sich das enge Hinterzimmer, in dem die Auseinandersetzung zwischen Charlie und seinem Gegner stattfindet, kurzfristig in eine Ballettbühne zu verwandeln scheint.

Nicht zuletzt der Performanz-Überschuß der beschriebenen Szene ist es, der ihre nahe Verwandtschaft mit dem zwanzig Jahre später entstandenen Maschinensturm aus *Modern Times* unterstreicht. Letzterer wird in Form einer ebenso virtuoson wie raumgreifenden Balletteinlage ins Werk gesetzt, deren symbolischer Bedeutungsgehalt sich dem Zuschauer sogleich vermittelt. Zusammenfassen ließe er sich wie folgt: Der Befreiung aus dem Räderwerk der Maschine schließt sich unmittelbar die Freisetzung des gegen die Mechanisierung aufbe-

gehenden Individuums an. Diese Freisetzung wiederum findet ihren sinnfälligen Ausdruck in den höchst geschmeidigen Bewegungen des zum Tänzer mutierten Protagonisten, dem bald schon die gesamte Fabrikhalle als Bühne dient, wobei sein enormes, zuvor durch die Mechanisierung komplett unterdrücktes Talent in Sachen Raumaneignung und -beherrschung aufs spektakulärste zum Tragen kommt.

Doch nicht nur zu seinem vorherigen Selbst setzt ihn seine eindrucksvoll destruktive Ballettperformance bzw. sein, wie Marschall schreibt, »getanzter/er Ausbruch aus dem unmenschlichen Zwangssystem«⁴¹ in scharfen Kontrast, sondern auch zu den anderen Arbeitern, die Charlie dadurch, daß er ihre Nasen mit Schraubenschlüsseln traktiert oder aber ihre Gesichter mittels einer Ölkanne schwärzt, an ihre oben bereits angesprochene Automatenhaftigkeit erinnert. Keine Frage: Begreift man den Funktionär mit Vilém Flusser als einen »in Funktion der Apparate handelnde[n] Menschen|«,⁴² so dürfen Charlies Kollegen allesamt getrost als Funktionäre in Reinform bezeichnet werden. Ebendies wird natürlich vor allen Dingen in der letzten Fließbandszene augenfällig, die in gewisser Weise als komplexere und zudem invertierte Neuauflage der von Bazin diskutierten Szene aus *Easy Street* verstanden werden kann. Ist es dort der verfolgte Charlie, der sich »eine Art mechanischen Krampf|«⁴³ also zum Opfer der Selbstmechanisierung wird, so fungiert er hier als Mechanisator seiner Verfolger, und zwar, indem er wieder und wieder durch Hebel-Umlegen das zuvor gestoppte Fließband in Gang setzt und dadurch die ihm hinterherstürmenden Arbeiter zurück auf ihre Posten treibt. Einmal mehr brilliert Charlie somit mit einem ausgesprochen eigenwilligen Dinggebrauch, der in seiner Unorthodoxie darüber hinaus eine vielsagende Verkehrung des Dominanzverhältnisses innerhalb der Mensch-Maschine-Dyade anzeigt. Schließlich macht sich der Protagonist, der noch vor kurzem vom Fließband versklavt worden war, dieses nun seinerseits untertan – um weiter tanzen und dadurch seiner Befreiung Ausdruck verleihen zu können, wie es scheint. Die Mechanik, genauer: die maschinell bewirkte Fremdmechanisierung wird demnach, wenn man so will, in den Dienst der eigenen Performanz gestellt, mit der der Held, pathetisch ausgedrückt, die Fahne des Humanen inmitten des Areal des Inhumanen hochhält.

5. *Schluss*. – Charlies Maschinensturm, so triumphal er streckenweise auch anmuten mag, währt nicht eben lange: Schon bald erklingt die Sirene des herannahenden Krankenwagens, der den geistig verwirrten Helden in die Irrenanstalt abtransportiert. Eine Ablende folgt, womit der erste, ohne Frage berühmteste (und wohl auch gelungenste) Abschnitt von *Modern Times* sein Ende findet. In formalästhetischer Hinsicht außerordentlich homogen, bildet dieser zugleich Kulminationspunkt und *summa* der mechanisierungsbasierten Körperkomik Chaplins und läßt – dies sollte auf den vorangegangenen Seiten deutlich gewor-

den sein – wie kaum eine andere Sequenz der Filmgeschichte zu einer komiktheoretischen Betrachtung im Sinne Bazins und Bergsons ein. Ja, man ist versucht zu behaupten, letzterer hätte, gesetzt den Fall, *Das Lachen* wäre nicht schon wenige Jahre nach der Geburtsstunde des Films, sondern erst nach der Uraufführung von Chaplins Komödie geschrieben worden, deren Fabrikszenen zur Veranschaulichung seiner Argumentation und Thesen bemüht.⁴⁴

Anmerkungen

- 1 Siegfried Kracauer: *Theorie des Films: Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt/Main 1985 (1. Aufl. 1960), S. 356.
- 2 Ebd., S. 366.
- 3 Ebd. – Vgl. auch Joan Mellen, die die David–Goliath-Geschichte als »mythic underpinning of all of Chaplin's films« (Joan Mellen: *Modern Times*, London 2006, S. 7) apostrophiert. Daß die Predigt des sich als Pfarrer ausgebenden Charlie in *The Pilgrim* (1923) dem biblischen Kampf gewidmet ist, soll an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben.
- 4 Siegfried Kracauer: *Charlie Chaplin* (urspr. 1926–1931), in: Dorothee Kimmich (Hg.): *Charlie Chaplin: Eine Ikone der Moderne*, Frankfurt/Main 2003, S. 120.
- 5 Mellen: *Modern Times*, S. 14.
- 6 Thomas Koebner: *Vom Kunststück des Überlebens: Vermischte Beobachtungen zu den Filmen von Chaplin und Keaton*, in: Koebner (Hg.): *Chaplin - Keaton: Verlierer und Gewinner der Moderne*, München 2006, S. 24.
- 7 Peter L. Berger: *Erlösendes Lachen: Das Komische in der menschlichen Erfahrung*, Berlin 1998 (1. Aufl. 1997), S. 209.
- 8 Zitiert nach Julian Smith: *Chaplin*, Boston 1984, S. 98.
- 9 An dieser Stelle sei angemerkt, daß Chaplin seinen Film ursprünglich *The Masses* betiteln wollte, von diesem Vorhaben aber schließlich Abstand nahm, nicht zuletzt um den gegen ihn mit schöner Regelmäßigkeit ins Feld geführten Vorwürfen, er stünde dem Kommunismus nahe, nicht zusätzlich Nahrung zu geben. Vgl. hierzu vor allen Dingen Mellen: *Modern Times*, S. 26 f., aber auch Kenneth S. Lynn: *Charlie Chaplin and His Times*, New York 1997, S. 368.
- 10 Vgl. André Bazin: *Was ist Film?*, Berlin 2004 (1. Aufl. 1975), S. 417.
- 11 Vgl. hierzu André Bazin: *Charlie Chaplin* (urspr. 1948), in: Wilfried Wiegand (Hg.): *Über Chaplin*, Zürich 1978, S. 137 f.
- 12 Ebd., S. 144.
- 13 Ebd., S. 145.
- 14 Henri Bergson: *Das Lachen*, Meisenheim am Glan 1948 (1. Aufl. 1900), S. 11.
- 15 Ebd., S. 21. – Etwas weiter unten greift Bergson diese These erneut auf, wenn er konstatiert: »Das Komische ist die Seite im Menschen, mit der er einer Sache ähnelt, die Ansicht menschlicher Vorgänge, die durch ihre eigenartige Starrheit schlechtweg eine Imitation des Mechanismus, des Automatismus, kurz der unlebendigen Bewegung darstellt.« (Ebd., S. 50).
- 16 Lynn: *Charlie Chaplin and His Times*, S. 373.
- 17 Vittorio Hösle: *Woody Allen: Versuch über das Komische*, München 2005 (1. Aufl. 2000), S. 32.

- 18 Bergson: *Das Lachen*, S. 26; vgl. auch ebd., S. 31 und 35.
- 19 Karlheinz Stierle: *Komik der Handlung, Komik der Sprachhandlung, Komik der Komödie*. in: Wolfgang Preisendanz, Rainer Warning (Hg.): *Das Komische*, München 1976, S. 239.
- 20 Ebd.
- 21 Höhle: *Woody Allen*, S. 32. – Selbststredend – und dies wissen natürlich sowohl Bergson und Stierle als auch Höhle – hängt die Wahrnehmung der Komik eines Phänomens letztlich von den Rezipienten ab, die dessen Lächerlichkeit erkennen können, dies aber keineswegs müssen. Individual- und kollektivpsychologische Dispositionen spielen in diesem Zusammenhang eine entscheidende Rolle, was sich anhand der Komik des Stehschrittes hervorragend veranschaulichen läßt. Die deutsche Bevölkerung wird beispielsweise im »Dritten Reich« nicht allzu oft über ihn gelacht haben, so daß eine Parodie desselben, wie wir sie etwa in Roberto Benignis Holocaustkomödie *La Vita è bella* (1997) finden, die Wirkung, die sie heute auf das Gros (auch) der Deutschen ausübt, schwerlich hätte entfalten können.
- 22 Vgl. hierzu auch Michael Billig, der in Bergsons Studie »the first real social theory of laughter« erkennt. Michael Billig: *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour*, London 2005, S. 111.
- 23 Bergson: *Das Lachen*, S. 107.
- 24 Ebd., S. 75. – Etwas weiter unten heißt es: »Das Lachen aber hat gerade die Aufgabe, jeden Versuch einer Absonderung zu unterdrücken. Es ist seine Funktion, jede Starrheit in Geschmeidigkeit zu verwandeln, jeden Sonderling der Gesellschaft zurückzugewinnen, alle Ecken abzurunden.« (Ebd., S. 97; vgl. zudem ebd., S. 50, 72 ff. und 107) Vgl. in diesem Kontext auch Helmuth Plessner. Ihm zufolge begreife Bergson das Komische als einen durch das Lachen zu ahndenden »Verstoß gegen das Grundprinzip des Zusammenlebens.« Helmuth Plessner: *Lachen und Weinen: Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens* (urspr. 1941), in: Plessner: *Gesammelte Schriften VII: Ausdruck und menschliche Natur*, Frankfurt/Main 1982, S. 292.
- 25 Vgl. hier insbesondere Michail Bachtin: *Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur*, Frankfurt/Main 1995 (1. Aufl. 1965).
- 26 Theodor Barisch: *Henri Bergson und das Problem des Komischen*, in: Hans Werner Seiffert (Hg.): *Beiträge zur deutschen und nordischen Literatur*, Berlin 1958, S. 382.
- 27 Vgl. Thomas Hobbes: *Vom Menschen, Vom Bürger*, Hamburg 1959, S. 33 f.
- 28 Zitiert nach Mellen: *Modern Times*, S. 27.
- 29 Zitiert nach ebd., S. 28.
- 30 »Food«, schreibt Gerald Mast, »is to *Modern Times* what money is to *City Lights* or *The Gold Rush*.« Gerald Mast: *The Comic Mind: Comedy and the Movies*, Chicago 1979 (1. Aufl. 1973), S. 111. Ähnliches lesen wir bei Mellen: *Modern Times*, S. 58: »Nowhere in Chaplin's films is eating more persistent in the plot than in *Modern Times*.« Zum Motivkomplex »Essen« in Chaplins Gesamtwerk vgl. die – freilich einigermaßen oberflächlich bleibende – Überblicksdarstellung von Jay Boyer: *Cry Food: The Use of Food as a Comic Motif in the Films of Charlie Chaplin*, in: Paul Loukides und Linda K. Fuller (Hg.): *Beyond the Stars III: The Material World in American Popular Film*, Bowling Green 1993.
- 31 Vgl. hierzu Hans J. Wulff: »Wenn man von der Tücke des Objekts spricht, spricht man [...] auch davon, daß es sich verhält wie ein eigener Akteur, der es auf den Protagonisten abgesehen hat.« Hans J. Wulff: *Tücke des Objekts*, in: *Lexikon der Filmbegriffe*, <http://www.bender-verlag.de/lexikon/suche2.php?Suchbegriff=t%FCcke&Eintrag=Term&anzahl=10&Suche=Suche> [23.6.2007].

- 32 Vgl. hierzu auch Tom Nissley: *Intimate and Authentic Economies: The American Self-Made Man from Douglass to Chaplin*, New York 2003, S. 164.
- 33 Lynn: *Charlie Chaplin and His Times*, S. 373.
- 34 Später wird der Protagonist noch einmal in der Rolle des Fütterers in Erscheinung treten, wenn er in der zweiten, erheblich kürzeren Fabriksequenz im letzten Drittel des Films seinem im Räderwerk einer weiteren Maschine gefangenen Chef das Essen reicht. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Jörn Glasenapp: *Moderne Zeiten*, in: Heinz-B. Heller, Matthias Steinle (Hg.): *Filmgenres: Komödie*, Stuttgart 2005, S. 161.
- 35 Koebner: *Vom Kunststück des Überlebens*, S. 24.
- 36 Ihr wird seitens der Forschung darüber hinaus oftmals eine auf mediale Selbstbezüglichkeit abzielende Bedeutungsdimension attestiert, was gerechtfertigt sei durch die in der Tat kaum zu leugnenden visuellen Affinitäten, die das Räderwerk zu einem Filmprojektor unterhält. »The ceiling-high wall of machinery on the floor below«, heißt es diesbezüglich bei Lynn, »is dominated by sprocketed wheels and spools that look like the component parts of a gigantic movie projector. With arms outstretched in front of him, Charlie appears at the top of this system and is slowly threaded up and down through it, as though he were a strip of film.« Lynn: *Charlie Chaplin and His Times*, S. 374. Vgl. ferner Smith: *Chaplin*, S. 99, sowie Nissley: *Intimate and Authentic Economies*, S. 165.
- 37 Gilles Deleuze und Félix Guattari: *Anti-Ödipus: Kapitalismus und Schizophrenie I*, Frankfurt/Main 1974 (1. Aufl. 1972), S. 521.
- 38 Zitiert nach Charles Chaplin: *My Autobiography*, New York 1964, S. 192.
- 39 Susanne Marschall: *Tänzer - Turner - Träumer: Charlie Chaplin und Buster Keaton*, in: Koebner: *Chaplin - Keaton*, S. 44 f.
- 40 Vgl. in diesem Zusammenhang Erika Fischer-Lichte: *Grenzgänge und Tauschhandel: Auf dem Wege zu einer performativen Kultur* (urspr. 1998), in: Uwe Wirth (Hg.): *Performanz: Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/Main 2002, S. 277-300, pass.
- 41 Marschall: *Tänzer - Turner - Träumer*, S. 51.
- 42 Vilém Flusser: *Für eine Philosophie der Fotografie*, Göttingen 1999 (1. Aufl. 1983), S. 75.
- 43 Bazin: *Charlie Chaplin*, S. 144.
- 44 Vgl. hierzu auch Philippe Soupault: *Charlie Chaplin*, in: Kimmich: *Charlie Chaplin*, S. 172.

Martina Stemberger

Der Tod der Tänzerin oder (De)Konstruktionen der Differenz

Paul Morands ›musikalischer‹ Rassismus

Eine sehr junge schwarze Revue-Tänzerin aus den USA erobert die Pariser Gesellschaft mit ihrem Temperament, ihren glamourösen Shows und ihren exzessiven Partys. Auf dem Höhepunkt ihres Ruhmes wird sie jedoch von der ›schwarzen Magie‹ eingeholt; nach einem Voodoo-Fluch gerät sie bei der Überquerung eines Flusses über Bord und verschwindet in den Fluten.

Eine gleichfalls sehr junge sowjetische Primaballerina wird an die Pariser Oper eingeladen; mit ihrer Tanzkunst, die alles bisher Gesehene übertrifft, aber auch ihrer völligen Ignoranz und Indifferenz gegenüber französischen Sitten und Traditionen macht sie sich sogleich die etablierte Truppe zum Feind. Bei ihrem ersten großen Auftritt als *Sterbender Schwan* wird ein Unfall inszeniert, bei dem sie in die Versenkung stürzt; sie überlebt den Anschlag zwar, bricht sich aber ein Bein – was für sie, die mit Leib und Seele Tänzerin und nichts als Tänzerin war, kaum weniger als den Tod bedeutet.

Soviel zum ›Plot‹ von *Congo*¹ und *La Mort du cygne*.² zwei Novellen von Paul Morand,³ die zwei junge ›Exotinnen‹ als Bedrohung der französischen Kultur vorführen und schließlich symbolisch und/oder physisch eliminieren.⁴ Morand erweist sich – nicht nur in diesen beiden Texten – als Meister der Kunst, in literarischer Form eminent politische Inhalte zu transportieren, als Meister des Spiels mit dem eleganten ›Alibi‹ der Fiktionalität: Der Autor war immer schon *anderswo*; er weigert sich, sich ernst nehmen, sich beim Wort nehmen zu lassen.⁵ Morand, ›homme de l'étranger‹⁶ im Doppelsinn, mondäner Kosmopolit mit rassistischen Tendenzen, Liebhaber der ›Differenzen‹, der seine Leser noch mit seinen ungemein ›präzis‹ falschen Schlußfolgerungen zu faszinieren vermag,⁷ scheint mit seinem geradezu obsessiven Interesse an Phänomenen der Globalisierung, der Migration und der Assimilation, an den mehr oder weniger feinen Unterschieden zwischen Kulturen, Klassen, Religionen und ›Rassen‹ auch heute noch bzw. wieder sehr aktuell. Die folgende Analyse versucht die ideologischen Implikationen von Morands Werk am Beispiel der beiden genannten Novellen zu explizieren; zu zeigen, wie diese Texte mit ihrer sehr ähnlichen Sujet-Struktur das ›Anderer‹ als Gefahr für eine imaginäre Gemeinschaft der ›Unseren‹ konstruieren und der Vernichtung preisgeben.

Beide Novellen inszenieren eine exemplarische ›Grenzüberschreitung‹ und eine ebenso exemplarische Sanktionierung der jeweiligen ›transgressiven‹ Protagonistin, die als tanzender ›Fremdkörper‹ in den Organismus der französischen Kultur⁸ eingedrungen ist und daraus wieder eliminiert wird. Diese ›Elimination‹, die in beiden Texten mit ziemlich brachialen Mitteln erfolgt, wird indirekt legitimiert durch das destruktive Potential, das den ›Fremden‹ – sehr plastisch inkarnierte Gefahr für das galante und sonstige Europa – selbst zugeschrieben wird. Die entscheidende Grenze verläuft hier zwischen dem ›zivilisierten‹, ›modernen‹ Okzident⁹ und dem ›barbarischen‹, ›rückständigen‹ Rest der Welt; ersterer stiftet die (einzig) gültige Norm der ›Zivilisation‹, nach der besagter Rest beurteilt und verurteilt wird. Die Sowjetunion befindet sich auf dem Niveau des (europäischen) Mittelalters (›C'est la foi du Moyen Âge, parole d'honneur!‹; *Cygne* 41);¹⁰ ›Sophie Taylor, la négresse, dite ›Congo‹‹ (*Congo*, 513) wird überhaupt in die Steinzeit zurückversetzt: ›Paris rit, de son rire fatigué, cynique l. . . I déridé par ces ébats de l'âge de pierre‹ (*Congo*, 516).¹¹ Das moderne Europa ist zugleich eine alte, (über)reife Kultur, der die ›Barbaren‹ in ihrer unverbrauchten Jugendlichkeit gegenüberstehen. Die Sowjetunion wird nicht nur bei Morand, sondern auch bei anderen französischen Autoren der Epoche als konkret und metaphorisch extrem ›junges‹ Land wahrgenommen;¹² die tanzende Heldin in *La Mort du cygne* verkörpert diese exzessive Jugend (›Comme elle est jeune! On ne s'habitue pas à tant de jeunesse; les yeux français en sont éblouis‹; *Cygne*, 34) und zieht sich endgültig den Haß der Truppe zu, indem sie die kaum achtundzwanzigjährige französische Primaballerina als ›alte Person‹ verspottet (*Cygne*, 41). Die ewige Jugend der ›Exoten‹ erscheint nicht zuletzt als Effekt ihres totalen Mangels an Zeit- und Geschichtsgefühl, ihrer kollektiven ›Amnesie‹; im Gegensatz zu den traditionsreichen okzidental Völkern mit ihrer ausgeprägten Erinnerungskultur leben sie nur im und aus dem Augenblick (so auch Congo, ›éternellement soumise à l'instant‹; *Congo*, 527), wobei ihr ›atavique manque de mémoire‹¹³ auch das kulturelle Gedächtnis der anderen bedroht.¹⁴

Von den beiden jugendlichen Tänzerinnen mit ihrer der europäischen weit überlegenen ›elementaren‹ Vitalität geht ein regelrechter Magnetismus aus. Bei all ihrem Temperament agieren die beiden Frauen aber nicht als individuelle Persönlichkeiten; sie *reagieren* vielmehr als bloße Kollektivwesen, deren Instinkt nach universeller (Kon)Fusion, nach ekstatischer Auflösung des Einzelnen in der Masse verlangt: ›Congo se sentait heureuse, ainsi à l'étroit, grisée, comme tous les nègres, par la foule, l'air lourd déjà respiré, l'odeur de ricin des sueurs . . .‹ (*Congo*, 520). Gerade im Tanz büßen diese beiden begnadeten Tänzerinnen den letzten Rest von Individualität ein: Congo tanzt rein instinktiv; sie ist ein ›monstre naturel‹, dessen – potentiell destruktive, kaum zufällig mit der Entladung eines ›Elektrischen Stuhls‹ assoziierte – Energie sich unmittelbar auf

die Umgebung überträgt (»un élan vital immédiatement transmissible, une décharge plus violente que celle de la chaise électrique«; *Congo*, 515).¹⁵ Weniger Individuum denn monströses Medium, scheint sie allen Impressionen, allen Emotionen hilflos ausgeliefert: »Tout ce qui lui arrive semble la traverser instantanément; sa peur, comme l'instant d'avant sa gaieté, sert d'issue à une même violence« (*Congo*, 517). Auch Vasilissas Tanz ist weniger ›Kunst‹ im engeren Sinn denn eine Art Elementarereignis: »En Vasilissa Kandarine l. . .] renaît la jeunesse des cadences primitives. Son élan léger et libre, ce n'est pas le teneur qui le lui inspire, elle obéit à un rythme intérieur et l'impose à qui la regarde« (*Cygne*, 34).¹⁶ Vasilissa wirkt völlig abwesend, während sie tanzt; sie ähnelt einer ›Schlafwandlerin‹, einer ›Statue‹ oder auch einer ›Maschine‹: »Somnambule aux yeux verts l. . .] comme si elle n'était là que pour frayer passage à quelque puissance de l'au-delà, elle garde dans son emportement une distance qui fait frissonner, une effrayante indifférence, et cette immobile sérénité du visage, qui appartient au sommeil et à la mort« (*Cygne*, 54).

Die außergewöhnliche Leistung der beiden Tänzerinnen erscheint also kaum als persönliches Verdienst;¹⁷ beide tanzen unbewußt, gleichsam hypnotisiert, Medien einer geheimnisvollen Naturgewalt. Mit ihrer ebenso exotischen wie exzessiven Vitalität, die in ihrer faszinierend ›primitiven‹, durch und durch irrationalen Kunst zum Ausdruck kommt, stehen sie in denkbar extremem Gegensatz zu all dem, was dem schmeichelhaften Autostereotyp zufolge die französische Kultur und Gesellschaft ausmacht: »Notre esprit français, si lucide, nos sentiments, si classiques, notre raison«.¹⁸ Selbst noch die paradoxe Einsicht in die eigene Irrationalität, ja den eigenen ›Wahnsinn‹ wird in *La Mort du cygne* der ›Fremden‹ selbst in den Mund gelegt: »Elle dit que pour bien danser, il faut être fou . . . qu'à Paris, personne n'est fou . . .« (*Cygne*, 41).¹⁹ Diese eigenwillige Erklärung relativiert die künstlerische Überlegenheit des sowjetrussischen Gastes: wenn die Französischen weniger gut tanzen als Vasilissa, dann (nur) deshalb, weil sie ›französisch‹, also vernünftig und *nicht* ›wahnsinnig‹ sind.

Hinter beiden Tänzerinnen steht ein aggressives fremdes Kollektiv, das Europa zu ›infiltrieren‹ droht. ›Exotische‹ – nicht-weiße, nicht-okzidentale – Figuren erscheinen bei Morand meist weniger als Individuen denn als mehr oder weniger ›typische‹ Repräsentanten ihrer jeweiligen ethno-kulturellen oder auch ideologischen Gemeinschaft. Vasilissa ist eine Emissärin des Riesenkollektivs Sowjetunion; Congo, der Liebling der Pariser Gesellschaft, ist Teil einer archaischen schwarzen Subkultur: ein Voodoo-Fetisch, eine höchst symbolträchtige schwarze Hand aus Satin, die sie unter ihrem Kopfkissen vorfindet, reißt sie schließlich zurück in diese dämonische, ›dunkle‹ Welt, der sie, »une affranchie internationale« (*Congo*, 527), in Wirklichkeit immer angehört und die sie – wie ihre Großmutter, an deren Sterbebett sie zu spät eintrifft – sträflich ›vernachlässigt‹ hat (»Où est Congo? l. . .] Elle est trop belle l. . .] trop de succès . . . elle m'a

oublée, mon miel . . . »; *Congo*, 522). Als Congo panisch aus ihrer Residenz flüchtet und ihr Heil in einer Voodoo-Zeremonie sucht, tut sich mitten im modernen Paris eine unheimliche schwarze Parallelwelt auf. Die abjekte Kehrseite der glamourösen, für die blasierten Pariser nur allzu verführerischen Exotik Congos kommt zum Vorschein; hinter der schönen jungen Tänzerin wird nun schon die alte Mulattin mit dem ›Affengesicht‹ sichtbar (*Congo*, 519). Auch Congos eigener Körper wird metaphorisch animalisiert; so tanzt sie etwa wie ein ›Känguru‹ (*Congo*, 514).²⁰ Vasilissa bändigt das ›Chaos‹ ihres alles andere als perfekten, irritierend ›hybriden‹ Körpers nur im Tanz (*Cygne*, 34); unter ihren ›cheveux secs et raides de tzigane‹ hat sie ›statarische‹ Backenknochen, ›orientalische‹ Augen und ›un nez en bec d'oiseau‹ in einem ›Katzensicht‹. Dieser Körper tanzt auch metaphorisch an der Grenze des Menschlichen entlang; er ist außerdem mit den Stigmata sozialer Minderwertigkeit gezeichnet (›Elle a les coudes et les genoux plus rouges qu'une laveuse‹; *Cygne*, 33).

Morands Verhältnis zum ›Anderen‹ erscheint überaus ambivalent; er zeigt sich von ›Exoten‹ aller Art fasziniert, aber nur dort, wo diese ihrem ›Ursprung‹, ihrer wilden ›Natur‹ treu bleiben und nicht unter dem Vorwand der Assimilation in die exklusive Gemeinschaft der weißen okzidentalen Kulturträger einzudringen versuchen. Morand legitimiert auch seine durchaus rassistische Aversion gegen die ethnische ›Mischung‹ – und gegen ›Mischlinge‹ – mit ästhetischen Argumenten: die Mischung ist eine menschliche ›Abnormität‹, die Ekel und Mitleid – »cette pitié angoissée, mêlée de répulsion, qu'inspirent les anomalies humaines«²¹ – weckt. Der ›hybride‹ Körper wird bei Morand pathologisiert und auch direkt mit dem Tod assoziiert, so jener eines ›weißen Negers‹ in *Syracuse ou l'Homme-panthère*: »C'était un octavon sournois, à tête de rongeur. [...] On se demandait quelle étrange maladie pouvait être la sienne jusqu'au moment où l'on découvrait en lui un nègre blanc. Oui, il ressemblait à ces nègres en marbre, terrifiants de laideur, qui soutiennent des tombeaux, dans la Renaissance italienne.«²² Morand kommt immer wieder auf »cette question obscure et si controversée du métissage« zurück;²³ auch wenn er diverse apokalyptische Szenarien des ›Untergangs des Abendlandes‹, der definitiven ›Auslöschung der weißen Rasse‹ wohl nicht immer ganz ernst nimmt, spricht aus seinen Texten doch eine ausgeprägte ›phobie du métissage‹, nicht zuletzt Symptom einer ›profonde angoisse identitaire«.²⁴ Der ›métissage‹ vermehrt die ›Unordnung der Welt«²⁵ – und läuft damit Morands literarischer Vision eines dieser Bezeichnung würdigen Kosmos zuwider, in dem alle Völker und Kulturen, in illusorischer ›Ursprünglichkeit‹ konserviert, an ihrem Platz bleiben, in dem das ›Anderer‹, in sicherer Distanz verortet, sich als pittoreske Attraktion dem Blick des kosmopolitischen Reisenden darbietet. Kurz: Es gilt das Eigene und das Fremde jeweils in seiner ›Reinheit‹ – und damit die Differenz zwischen *Nous et les autres*²⁶ – zu bewahren, wobei die moderne Zivilisation, einmal mehr als ›natür-

liches Privileg des Okzidents reklamiert, im Namen dieser Differenz gegen den mehr oder weniger barbarischen Rest der Welt zu verteidigen ist.²⁷ Einen ästhetisch wie ethisch erfreulichen Anblick bieten die ›Wilden‹ bei Morand nur, solange sie keine Anstalten machen, die Errungenschaften der westlichen Zivilisation für sich zu reklamieren. Das Lob der Reize des exotischen Körpers gerät nicht selten zum puren Zynismus, wenn etwa die Bedürfnislosigkeit als schönster Schmuck der Afrikaner, die Armut als ihr wahrer Adel, die harte körperliche Arbeit als die Quelle ihrer Schönheit erkannt wird: »Quelle différence avec les nègres américains, leurs affreuses demi-teintes, les dents pourries sous l'or, leurs ventres mous, toutes les tares du métissage. L'absence de besoins était pour ces ancêtres d'Afrique la plus belle parure; la pauvreté les ennoblissait; plus ils travaillaient de leurs mains et plus ils étaient beaux. Ils peinaient en riant, et tout effort, chez eux, devenait un chant ou une danse.«²⁸ Nur als anspruchslose, fröhlich singende und tanzende Arbeits-Tiere sind Schwarze ›schön‹, während Zivilisation und Wohlstand sie zu Monstren machen: unter dem Deckmantel ›interesselosen Wohlgefallens‹ an der Schönheit des ›Primitiven‹ wird hier eine perfekte Apologie der gesamten Kolonialgeschichte geboten, der zynische Rassismus der Argumentation mit ästhetischen Pseudo-Evidenzen camouffiert.²⁹

Die beiden jungen Tänzerinnen aus *Congo* und *La Mort du cygne*, selbst ›transgressive‹ Figuren, akzeptieren auch die Grenzen und Abgrenzungsbedürfnisse der Anderen nicht – eine ›Todsünde‹ im narrativen Universum eines Autors, der einigermaßen obsessiv damit beschäftigt ist, Grenzen – zwischen Körpern, Rassen, Kulturen – zu ziehen und nachzuziehen, die Gefahr der Grenzverwischung zu beschwören: »je crois qu'une race a toujours intérêt à se différencier d'une autre«, erklärt Morand noch 1964.³⁰ ›Naturgemäß‹ ist es der Okzident als Hort der Zivilisation, der auf strenge kulturelle – und politische – ›Grenzkontrollen‹ bedacht ist. Die Verwischung sämtlicher Differenzen liegt dagegen im Interesse derjenigen, die sich auf der ›falschen‹ Seite der Grenze befinden: »pourquoi différer toujours?«³¹ fragt sich die täuschend hellhäutige ›schwarze‹ Familie Bloom in *Excelsior*, bevor sie beschließt, die Grenzüberschreitung zu wagen (»Passerait-on la ligne, la fameuse ligne qui sépare les deux races?«³²) und sich als weiß auszugeben – bis die ›schwarze‹ Vergangenheit auch sie einholt und die Differenz wieder sichtbar macht. Congo weigert sich, kulturelle, soziale, ethnische Differenzen zu respektieren, ja auch nur zur Kenntnis zu nehmen; fröhliche Advokatin des universellen Schmelztiegels, bringt sie die Rassen, die Geschlechter, die Epochen durcheinander;³³ sie versetzt, selbst unaufhörlich tanzend, die ganze Welt in Bewegung; sie liquidiert das Universum, um seinen ›Saft‹ zu trinken, sie ›vampirisiert‹ die europäische Kultur:³⁴ »Congo ne conçoit pas qu'il puisse y avoir de différence entre les êtres. Les domestiques, les copines, les ouvriers, les rois, tous frères, tous sœurs, de la famille unie des sang-chaud.

de la grande tribu des vivants. [...] elle pile les classes, moule les races, presse les sexes, foule les âges; il faut que l'univers s'agite, fermente, pour pouvoir s'exprimer, rendre un jus digne d'être bu« (*Congo*, 515 f.).

Congos überschäumende Vitalität hat eine unübersehbare zerstörerische Komponente – die im übrigen fast allen ›exotischen‹ Figuren Morands eigen ist. Das ›Andere‹ eines indirekt in seiner exklusiven Konstruktivität und Kreativität bestätigten Okzidents wird bei Morand konsequent als von ›Natur‹ aus destruktiv imaginiert und stellt damit eine permanente Bedrohung für das kulturelle Schöpfungswerk der Okzidentalenden dar, die letztere zu größter Wachsamkeit zwingt: «La fuite des Noirs devant les réalités, la façon dont les affaires elles-mêmes s'anéantissaient si on ne les surveillait pas sans relâche, l'immédiat évanouissement de ce qu'on avait créé, les dérobadés de la fortune dans ce maudit pays l'exaspéraient. Rien ... non ... nul ... néant ... personne ... mort: voilà l'Afrique.»³⁵ Morands ›Schwarze‹ verkörpern diese ›naturegegebene‹ Destruktivität in Reinkultur; seine ›Russen‹ mit ihrer klischee- bzw. ›dostoevskijhaften‹ Liebe zum Unglück,³⁶ ihrem »goût voluptueux des larmes«³⁷ setzen die (Selbst)Zerstörung auf höherer Ebene fort. Selbst die ›sowjetische Hölle‹, so eine Figur in Morands *Flèche d'Orient*, übertönt mit ihrem infernalischem Getöse lediglich die innere Hölle, die jeder Russe in sich trägt: »On parle souvent de l'enfer soviétique: ce n'est rien à côté de l'enfer que chaque Russe porte en soi.«³⁸

Vasilissa und Congo, tanzende Vandalinnen, verwüsten die traditionellen Heiligtümer der französischen Kultur. Congo, ferne Nachfahrin afrikanischer Nomaden, mietet das Pariser Palais der Herzöge von Ré; sie läßt ihr nobles Domizil aber fast ganz leer stehen, da ihre eigenen Bedürfnisse nach ›Häuslichkeit‹ mit einem Bett, ein paar Koffern, einem Phonographen und einem Telefon vollauf befriedigt sind (*Congo*, 513).³⁹ Für ein Fest wird die riesige leere Behausung überstürzt mit ausgeliehenen Möbeln, Kronleuchtern und Bildern, mit den Kulissen der Kultur, den Fragmenten einer fremden Vergangenheit (des morceaux de siècles passés; *Congo*, 514) gefüllt; schon am nächsten Tag werden diese – soweit nicht zerschlagen oder gestohlen – wieder entfernt. Congo, radikal und provokant ›deplaziert‹, wandert und tanzt vorzugsweise nackt durch ihre Residenz – zum Entsetzen der aristokratischen Hausherrin, die angesichts dieses täglichen Skandals auf ihre Spaziergänge im Park vor Congos Fenstern verzichtet. In Vasilissas Gefolge wiederum zieht eine kleine ›Horde‹ von Sowjetmenschen in die Pariser Oper ein und verwandelt ihr Künstlerzimmer in ein »campement kalmouk«, in eine gefährliche »cellule communiste, prête à proliférer« (*Cygne*, 44). Indem er das ›Sakrileg‹ dieser Invasion *en miniature* aus der subtil ironisierten Perspektive der kleinen ›Ballettratte‹ Rose schildert, die, gläubiges Opfer medialer Horrorberichterstattung, in Vasilissa von Anfang an eine zu kriminellen Zwecken nach Frankreich gesandte bolschewistische Agentin vermutet und deren noch intakter Sinn für ›Differenzen‹ beim Anblick des

›Kalmückenlagers‹ in der Oper endgültig rebelliert, vermeidet Morand es ein weiteres Mal elegant, selbst zu diesem Thema Stellung zu beziehen; die Insistenz, mit der er in anderen Texten die ›bolschewistische Gefahr‹ beschwört, läßt freilich vermuten, daß nicht nur die naive kleine Rose, sondern auch der abgeklärte Diplomat Morand diese Gefahr für ziemlich real hält.⁴⁰

Für Rose besteht jedenfalls kein Zweifel mehr: Vasilissa, »cette bolchevik« (*Cygne*, 26), muß eliminiert werden, bevor es ihr gelingt, ihre Mission der Zerstörung zu vollenden; Roses eigene Mission – die Rettung Frankreichs in Gestalt der edlen Primaballerina Ida Beaupré – ist damit klar.⁴¹ Vasilissa bringt den Mikrokosmos der Pariser Oper völlig durcheinander – und die dunkle, irrationale Seite aller Menschen, die mit ihr zu tun haben, zum Vorschein; schon bei der Nachricht von ihrer Ankunft verfällt die Ballettklasse in ›mesmerische Trance‹ (*Cygne*, 10). Vor den beiden ›Barbarinnen‹ ist nicht einmal das Nationalheiligtum der französischen Sprache sicher. Congo malträtiert die französischen Wörter mit ihrem kräftigen Gebiß: »Congo parlait vite, mastiquait les mots de ses fortes molaires, les déchirait de ses incisives blanches« (*Congo*, 513). Unter ihrem fatalen Einfluß (»Oui, oui, yep, yea. Tous feès, tous saeus!«; *Congo*, 515) führen die kultivierten – und all ihrer Kultur längst überdrüssigen – Pariser das Vernichtungswerk an der französischen Sprache euphorisch fort:⁴² »Ce que Congo fait, chacun aussitôt l'imité; cela s'attrape comme une maladie. Demain ce sera la mode de laisser tomber les r, de zézayer les s, de changer les t en d. Les moins fous se prennent, à leur tour, à briser les syntaxes patiemment élaborées par leurs ancêtres, à déculotter les mots habillés par les académies, à les marier absurdement, à les renvoyer dos à dos« (*Congo*, 516). Die Protagonistin von *La Mort du cygne* spricht zwar selbst kein Französisch, importiert aber dennoch erfolgreich allerlei Abstrusitäten aus dem sowjetischen »Newspeak« (»Le foyer, pour elle, c'est la mobilisation! / – La scène, elle nomme ça le front de la danse!« *Cygne*, 27), so auch die von Morand wiederholt verspottete Manie der Abkürzungen:⁴³ »Demandez à notre étoile bolchevik si elle est contente de jouer mardi *La Mort du cygne*? / – Très contente. Elle dit qu'elle commence à s'habituer à l'A.N.M.D. / – À quoi? / – À l'Académie nationale de musique et de danse« (*Cygne* 41).

Die Franzosen, im Bann einer Vitalität, die sie zu Recht als der eigenen überlegen, aber nicht in ihrer ganzen von Morand suggerierten Gefährlichkeit wahrnehmen, werden zu enthusiastischen Komplizen im verspielten Kampf gegen die eigene Kultur; die vornehmen Gäste von Congos ›Clubbing‹ avant la lettre reißen schließlich die – für diesen Abend ausgeliehenen – alten Gemälde von den Wänden, um darauf zu trommeln (*Congo*, 516). Dem destruktiven *élan vital* der Fremden hat das alte Europa fast nichts mehr entgegenzusetzen: »le corps harmonieux de l'Europe, dont les diverses parties sont soudées par des siècles d'histoire et de culture communes«⁴⁴ ist altersschwach geworden und bedarf dringend der Regeneration, wobei Europa auch aus falschen Jungbrun-

nen trinkt und sich für die musikalischen, tänzerischen und sonstigen Reize der »race de ténèbres« ausgesprochen empfänglich zeigt.⁴⁵ In *Congo* ist es nicht mehr die schwarze Exotin, die sich demütig um möglichst perfekte Anpassung, um unauffälliges ›Passing‹ bemüht; hier sind es schon die Franzosen selbst, die jede Kaprice der neuen ›Joséphine‹ zu kopieren versuchen. Vasilissa ihrerseits übt durch ihre bloße Anwesenheit eine subversive Wirkung auf die traditionelle Kultur der Pariser Oper aus; wider Willen lassen sich die Franzosen in ihrem künstlerischen Urteil von ihrem barbarischen Gast beeinflussen (»Elle n'a pas tort, cette petite«; *Cygne*, 41). Von beiden Protagonistinnen geht eine beträchtliche ›Ansteckungsgefahr‹ aus; Europa droht durch die afrikanischen Tänze Congos ebenso wie durch den Kommunismus Vasilissas ernsthaft affiziert und infiziert zu werden. Durch Morands Texte spukt das Phantasma der ›Kontamination‹ durch das Andere, das – kulturell oder auch ›rassisch‹ – Fremde. Die ›Weißen‹ befinden sich hier – obwohl bzw. weil sie die einzig kulturschaffende ›Rasse‹ sind, am obersten Ende der Skala des Menschlichen angesiedelt – ständig in der Defensive. Schon eine *Spur* des Anderen reicht, um die stets prekäre eigene Identität zu verunreinigen. Nach den ›Naturgesetzen‹ dieser phantasmatischen Biologie wird das ›weiße‹ Blut sowohl vom ›schwarzen‹ als auch vom ›gelben‹ buchstäblich verschlungen: »Il aime; son sang jaune, ce sang si indomptable que, dans les unions mixtes, il dévore toujours le sang blanc, se rue vers celle qui lui est apparue comme de la race des dieux védiques.«⁴⁶ Die Hommage an die Schönheit der Differenz gerät zur Apotheose des ›Weißen‹; immer wieder bietet Morand, hierin Advokat eines durchaus narzizistischen Okzidents, den unübertrefflich ›schönen‹ weißen Körper – je weißer, je blonder, desto schöner – dem bewundernden und begehrliehen Blick der nicht-weißen Anderen dar: »Pour la première fois, les Malais voyaient travailler un Blanc, et un des plus beaux, un Blanc à poil jaune. Ils demeurèrent bouche bée.«⁴⁷ Es sind diese Anderen selbst, die aus ihrer vermeintlich objektiven, da des Chauvinismus in eigener Sache unverdächtigen Perspektive die weiße Rasse als zeitlos und natürlich überlegen, ja geradezu als ›göttlich‹ wahrnehmen: »Jâli est pensif. / – Je voudrais avoir la peau blanche, soupire-t-il. Renaud ne répond rien. Mais, à part lui, il rêve à cette mystérieuse puissance du blanc sur les peuples de couleur. Peut-être n'y eût-il pas à l'origine, comme certains l'affirment, de Jaunes, mais rien que deux races: des Blancs à nez maigre, à yeux clairs, créateurs du monde et, par contraste, des négroïdes, sorte de Calibans imperfectibles, enfantins, destructeurs; rien que ces deux symboles du bien et du mal. [...] Le blanc, c'est la sérénité, la pureté, le divin. Qui le dirait? pense Renaud.«⁴⁸ Den schöpferischen ›Weißen‹ als natürlichen Herren der Welt stehen die ›Negroiden‹ als ewige – von ›Natur‹ aus destruktive – Kinder gegenüber, als ›Calibans‹, die, undankbares Objekt der okzidentalen *mission civilisatrice*, trotz allen kolonialen Erziehungsversuchen niemals das kulturelle Niveau ersterer erreichen werden.⁴⁹

Eine ›schwarze‹ Person mag noch so ›weiß‹ aussehen,⁵⁰ ein ›Exot‹ noch so ›europäisch‹, aufgeklärt und modern wirken – eines Tages wird sich ihr barbarisches Alter Ego durchsetzen. In verschiedenen Texten schildert Morand, der eine ausgesprochene Vorliebe für derartige ›scenarii de résurgence de personnalité cachée‹⁵¹ bzw. für die Thematik des ›retour d'exil‹ hat,⁵² sehr eindringlich, wie scheinbar erfolgreich zivilisierte ›Barbaren‹ von ihrer ›wahren‹ Natur eingeholt werden. Alle Bildung, alle Kultur, jahrzehntelange Sozialisierung werden machtlos, sobald die ›mysteriöse Alchemie des Blutes‹ zu wirken beginnt (›Mystérieuse alchimie du sang. I. . . J cet obscur travail des cryptes de la peau‹⁵³). Wiederholt läßt Morand, der geschickt mit dem Faktor der ›ethnographic authority‹ kalkuliert,⁵⁴ regelrechte ›Rassen-Detektive‹ auftreten, die nicht nur ›wissenschaftlich‹ objektivierte Detailstudien fremder und verfremdeter Körper bieten, sondern auch ›getarnte‹ Exoten auf Anhieb zu erkennen – und damit den weiteren Verlauf der jeweiligen Lebensgeschichte vorherzusagen – verstehen, so Nathan Jonas in *Adieu New York!*: »J'ai un flair étonnant pour découvrir les métis. Je les vois venir d'une lieue . . .«⁵⁵

Besagte Exoten entlarven sich bei Morand aber früher oder später ohnedies von selbst, werfen von allein die Maske der Zivilisation ab, hinter der ihr eigentliches ›wildes‹ Ich – »a savage struggling to break free«⁵⁶ – zum Vorschein kommt. In *Syracuse ou l'Homme-panthère* wird ein kultivierter Schwarzer während eines Besuchs im ethnologischen Museum plötzlich wahnsinnig und halluziniert seine eigene Verwandlung in ein afrikanisches Totemtier.⁵⁷ In *Excelsior* wird eine ›schwarze‹ Familie, die ihr trügerisch weißes Aussehen nützen wollte, um sich in die gute Gesellschaft ›einzuschleichen‹, bestraft, indem die bisher wunderbar helle Haut der schönen Tochter Poolie unvermutet schwarz wird: »Tu retour-nes au noir! La peau, ça naît et ça meurt. I. . . J Personne ne peut être sûr de sa peau!«⁵⁸ In *Adieu New York!* entdeckt eine gleichfalls täuschend weiß aussehende amerikanische Millionärin mit schwarzen Vorfahren⁵⁹ während einer Schiffsreise entlang der afrikanischen Küste ihre ›Wurzeln‹ wieder (›Le mal du pays? Elle devine maintenant que c'est à New York qu'elle l'éprouvait«⁶⁰), bleibt – zunächst nicht ganz freiwillig – im Dschungel zurück und findet schließlich ihr Glück in einem dörflichen Harem: »Elle en avait assez d'être une fausse Blanche! I. . . J Adieu New York! Pamela Freedman rentrait dans le ventre de l'Afrique. Elle ne valait plus cent millions de dollars, elle valait trois bœufs comme les autres femmes.«⁶¹

Ebendieses narrative Schema – mit geringfügigen Variationen: die Hautfarbe spielt hier kaum eine Rolle – wendet Morand aber auch auf Russen (›ce ne sont pas des Européens . . . c'est une sixième race«⁶²) an. In *Flèche d'Orient* ist es ein kosmopolitischer russischer Aristokrat, der während einer Rumänien-Reise eine ebenso rapide wie radikale Metamorphose vom modernen und rationalen Europäer zurück zum archaischen, irrationalen Russen durchmacht, seine ganze

okzidentale Schein-Existenz samt Familie und Vermögen ohne weiteres hinter sich läßt und, von unwiderstehlicher Sehnsucht erfaßt, in der Nacht heimlich die sowjetische Grenze überschreitet.

Der zivilisierten Modernität der auf den ersten Blick perfekt assimilierten Exoten ist in den Texten Morands prinzipiell zu mißtrauen. Auch hinter den pseudo-modernen Fassaden der Sowjetunion zeichnet sich rasch ein barbarisches ›altes‹ bzw. ›ewiges‹ Rußland ab; Morand wird nicht müde, den zivilisatorischen Rückstand der Sowjetunion zu verspotten, die vermeintliche Zukunftstoptopie ins ›Mittelalter‹ zurückzuschicken, in das sie – nicht nur⁶³ – seiner Ansicht nach gehört; so in der folgenden Passage, die neben den zweifelhaften Hygienestandards der angeblich so fortschrittlichen Sowjetunion auch gleich die statistische Manie des sowjetischen Bürokratismus parodiert: »Vasilissa Kandarine l. . . l a été choisie parmi les 61 % des jeunes filles bolchévistes qui se lavent les dents, parmi les 72,5 % de celles qui changent de linge chaque semaine« (*Cygne*, 33 f.). Auch diesbezüglich ist Vasilissa mit ihren ›Wolfsaugen‹ – der Wolf erscheint neben dem Bären traditionell als emblematisches Tier eines archaischen, gefährlichen Rußland – und ihrem völligen Mangel an ›Kultur‹ eine Schlüsselfigur. Die junge sowjetische Wilde bringt zum Galadiner ihren eigenen Löffel mit, offenbar in der Erwartung, es werde an Besteck fehlen; auf einen ihr zu Ehren ausgebrachten Toast weiß sie nur zu antworten: »Qui ne travaille pas n'a pas le droit de manger«, a dit Lénine« (*Cygne*, 36), bevor sie in den Korken der Champagnerflasche beißt, den sie für einen Pilz hält (*Cygne*, 40).⁶⁴

Die vermeintlich modernen Tänze Congos wiederum sind in Wahrheit uralte afrikanische Ritualtänze: »Elle leur impose sous des noms modernes: *fox-trot*, *camel-walk*, etc., les vieilles danses totémiques africaines« (*Congo*, 516). Hier ist Morand, bei aller Ironie, nicht mehr weit von Céline entfernt, der die gesamte moderne Musik für ein einziges großes »tam-tam en transition«⁶⁵ erklärt. Unter den Augen des Erzählers entfaltet sich das tragikomische Spektakel der (nicht nur) musikalischen Erniedrigung einer ganzen Kulturgeschichte;⁶⁶ in *La Mort du cygne* bedauert Morand nicht zuletzt den Niedergang der französischen Ballett-Tradition, die ihre internationale Vorbildfunktion nach zwei Jahrhunderten einbüßt und mit der künstlerischen Dynamik der *Ballets russes* nicht mehr mithalten kann.⁶⁷

Die beiden exotischen Figuren, um die sich dieser musikalische ›Kulturkampf‹ entfaltet, sind nicht zufällig Tänzerinnen. Der Tanz ist das ›natürliche‹ Medium ihrer überschießenden Vitalität, jenes elektrischen *élan vital*, der auch ihre Umgebung erfaßt: Vasilissa wie Congo, symptomatisch ›deplazierte‹ Figuren, versetzen auch eine längst erstarrte europäische Kultur wieder in Bewegung: »Dès qu'elle apparaît, tout se met en mouvement, les gens, les lumières, les meubles« (*Congo*, 515).⁶⁸ Congo katapultiert die blasierte Gesellschaft des *Tout-Paris* in die Steinzeit zurück: »cette jeune sorcière pulvérisé les mélodies

musicales, politiques ou sentimentales des Blancs, les oblige à revenir aux commencements du monde« (*Congo*, 516). Die drohende ›Pulverisierung‹ besagter ›weißer Melodien‹, die Zerstörung der – konkreten und metaphorischen – eigenen ›Musik‹ spielt in rassistischen Diskursen der französischen Zwischenkriegszeit eine spezifische Rolle. Den passenden Kommentar zu Morands musikalischen Reflexionen liefern vielleicht Célines rassistische Pamphlete – wobei es allgemein von großem Interesse ist, einen so überaus eleganten, mondänen Rassisten wie Morand, der sich nicht leicht beim Wort nehmen läßt,⁶⁹ vor dem Hintergrund der wüsten Rassenhaß-Tiraden und abstrusen Verschwörungstheorien Célines zu lesen.⁷⁰ Céline, dem zufolge jeder Mensch seine »petite musique personnelle«,⁷¹ jede Rasse ihren Rhythmus hat, beschwört die Gefahr der ›rhythmischen‹ Kolonisierung Frankreichs.⁷² Zum Inbegriff der fremden Rhythmen, die Europa den Sinn für die eigene Musik austreiben,⁷³ werden die ›tam-tams‹, wobei Céline ›Juden‹ und ›Neger‹ systematisch assoziiert und nicht nur die eigentlich ›schwarze‹ Musik, sondern auch und gerade die moderne Musik des ›jüdisch‹ dominierten Kulturbetriebs als ›tam-tam‹ disqualifiziert.⁷⁴ Der musikalische Instinkt des französischen Volkes, bedroht durch Haß und Neid eines auch hier essentiell destruktiven Anderen, scheint in *Bagatelles pour un massacre* fast schon unwiderruflich verdorben: »Le monde n'a plus de mélodie. C'est encore le folklore, les derniers murmures de nos folklores, qui nous bercent . . . Après ce sera fini, la nuit . . . et le tam-tam nègre.«⁷⁵ Diesbezüglich aufschlußreich sind auch die in *Bagatelles pour un massacre* eingeschobenen Ballett-Texte (*La Naissance d'une Fée, Ballet en plusieurs actes*;⁷⁶ *Voyou Paul, Brave Virginie, Ballet-Mime*⁷⁷); Tanz und Musik stehen auch hier im Zentrum des Kampfes um die eigene Kultur.⁷⁸

Dieses ›musikalische‹ Verständnis von persönlicher, sogar körperlicher (»la chair, cette mélodie du corps«; *Congo*, S. 515) und – ›rassisch‹ definierter – nationaler Identität (»Les nations obéissent à deux rythmes, l'un qui leur est propre et l'autre qui est mondial«⁷⁹), diese Auffassung von Musik als potentieller ›Waffe‹⁸⁰ ist auch Morand nicht fremd und läßt seinen doppelten ›Tänzerinnenmord‹ in einem neuen Licht erscheinen. *Congo* und *Vasilissa* bringen eine gefährliche neue ›Musik‹ nach Frankreich, vor der es nicht nur die europäische Kultur, sondern auch die Barbaren selbst – hier meldet sich wieder der ›gute‹ Rassist Morand zu Wort – zu schützen gilt. Immer wieder schildert Morand, wie diverse ›Exoten‹ quasi hypnotisiert dem Einfluß von Musik erliegen. Vor allem die ›Schwarzen‹ sind ihren musikalischen Instinkten bedingungslos untertan;⁸¹ in *Le Tsar noir* wird die Hauptfigur, ein höchst kultivierter, ja intellektueller Schwarzer, von Beruf Advokat, von zufällig auf der Straße gehörter Musik gepackt und, metaphorisch feminisiertes Objekt rhythmischer ›Penetration‹, zum Tanzen gezwungen: »À la lettre, Occide vibrait; ses muscles tremblaient tout seuls [. . .] il frémit; il se mit à danser; des ondes, envoyées par le pianiste, lui

entraient dans le corps; il fallait qu'elles en sortissent. Il dansa comme une vieille négresse, comme un guerrier barbouillé de chaux, comme sa race entière.⁸² Aber auch der nur scheinbar ›unrussische‹ Russe⁸³ Dimitri in *Flèche d'Orient* hält der ›orientalischen‹ Zigeunermusik, die er in Osteuropa hört, nicht stand; seine europäische Schein-Identität löst sich im Handumdrehen auf. Die ›wahren‹ Europäer sind dagegen weitgehend immun gegenüber der musikalischen Hypnose (und müssen künstlich die Ekstase der Barbaren imitieren, was ihnen nicht einmal die Entschuldigung der Fatalität läßt, wenn sie sich, wie die Pariser Gesellschaft in *Congo*, rückhaltlos den fremden Rhythmen ausliefern). Musik ist insofern auch ein Instrument der (Re)Differenzierung, der Abgrenzung des rationalen, sich selbst – und damit vermeintlich völlig zu Recht auch die Welt – beherrschenden weißen okzidentalen Subjekts von ›seinen‹ Anderen. In Musik und Tanz begegnen letztere einander in (un)heimlicher Affinität – von der westlichen Zivilisation unberührte ›Neger‹ lieben spontan die russische Musik;⁸⁴ die Protagonistin von *Charleston* beobachtet die geschmeidigen Bewegungen eines Schwarzen (›très beau, très méchant‹) und erklärt das Ganze für ›joli comme les ballets russes‹.⁸⁵ Im Tanz löst sich der exotische Körper gleichsam in Musik auf; die französischen Stars in *La Mort du cygne* dagegen bleiben auch im Tanz sie selbst, ja sie tanzen *nur* ›für sich selbst‹, wie Vasilissa verächtlich bemerkt (*Cygne*, 40).

Sowohl Vasilissa als auch Congo besitzen eine provokante subversive Ausstrahlung; beide legen eine unverzeihliche ›Unverschämtheit, mangelnde Demut vor der französischen Tradition an den Tag; sie verstümmeln die französische Sprache; sie haben keinerlei ›Manieren‹ (›Les Russes n'ont pas des manières de civilisés ... c'est des sauvages ...‹; *Cygne*, 42), das heißt, vor allem keinen Sinn für ›Distanzen‹;⁸⁶ schließlich wagen sie, ausgesprochen undankbare Gäste, Frankreich und die Franzosen auch noch ganz offen zu verspotten (*Cygne*, 44). *Congo* und *La Mort du cygne* inszenieren exemplarisch die Bestrafung der beiden ›transgressiven‹ Tänzerinnen und stellen so zumindest vorübergehend die paradox naturalisierte Ordnung der Kultur wieder her. Der Erzähler wahrt vermeintliche Neutralität in diesem ›Kulturkampf‹, läßt es auch bei der Schilderung seiner französischen Figuren nicht an Ironie fehlen; doch die extrem stereotypisierte, ambivalente bis negative Stilisierung der beiden fremden Protagonistinnen scheint die französische ›Notwehr‹ durchaus zu rechtfertigen. In *La Mort du cygne* ist es die kleine Rose, die ihre verehrte ›Ballettmutter‹ zu rächen beschließt – eine naive Repräsentantin des Franzosentums, die ihre idiosynkratische Aversion gegen die ›dreckige Russin‹ nicht kontrollieren kann und will: ›C'est pas ma faute, maman ... ça monte en moi ... ça m'étouffe ... une sale Russe!‹ (*Cygne*, 26).⁸⁷ In *Congo* übernimmt die abstoßende und gefährliche schwarze Parallelwelt – mit ihrer denkbar ›schwarzen‹ Magie – selbst die Initiative zur Vernichtung der Heldin.

Am Ende beider Novellen steht der symbolische und/oder physische Tod der ›exotischen‹ Tänzerin. In *La Mort du cygne* öffnet die kleine französische Rächlerin eine Bühnenfalltür, durch die die sowjetische Ballerina in die Versenkung stürzt; auch der Voodoo-Zauber, der die Protagonistin in *Congo* auf den Grund des Mississippi führt, wird mit einer ›Falltür‹ verglichen: »Un vaudou! Un de ces maléfices, béants comme une trappe, déposés sur votre chemin par des hommes, ou par le démon« (*Congo*, 517).⁸⁸ Die exotische Faszination beider Figuren wird nachträglich zerstört; Vasilissa ist, wenn sie nicht mehr tanzen kann, nichts als ein unattraktiver, unerzogener Teenager; Congo hört schon in ihrer panischen Angst vor dem Voodoo-Fluch auf, ein ›Star‹ zu sein, und wird wieder zu jener »fille de Cham, de la race exploitée, vendue, battue, martyrisée«, die sie hinter der glamourösen Fassade immer gewesen ist (*Congo*, 526). Beide Texte lassen ein vermeintliches Idol vom Sockel, zu Boden und – zwecks Erfüllung der mortalen Mission – noch tiefer stürzen. Congo verschwindet von den Pariser Bühnen und räumt das Palais derer von Ré; in der Pariser Oper kehrt nach erfolgreicher Elimination der ›dreckigen Russin‹ – in letzter narrativer Instanz als Akt kultureller Selbstverteidigung legitimiert – wieder Ruhe ein. Die Ordnung ist wiederhergestellt, die Differenz wieder in ihre Rechte eingesetzt; nichts gefährdet mehr den Triumph der französischen (Ballett)Kultur in Gestalt Ida Beauprés, der Primaballerina mit dem klingenden Namen;⁸⁹ nichts bedroht mehr die Identität eines imaginären französischen ›Wir‹: »Il ne faut plus nous quitter, n'est-ce pas? Personne ne vous prendra plus votre place ... / – Non, Rose. / – Personne ne volera votre succès, dites? / – Personne« (*Cygne*, 57).

Anmerkungen

- 1 Die Novelle, zuerst unter dem Titel *Baton Rouge (U.S.A.)* in der *Revue de Paris* vom 15. November 1927 publiziert, erschien 1928 unter dem definitiven Titel *Congo* in *Magie noire*. Sämtliche Seitenangaben beziehen sich im weiteren auf folgende Edition: Paul Morand: *Congo*, in: *Nouvelles complètes I* (Édition présentée, établie et annotée par Michel Collomb), Paris: Gallimard (Pléiade), 1994 (1991), S. 513–529 [= *Congo*].
- 2 Erstveröffentlicht in *Marianne* (Nr. 35–40, Juni/Juli 1933), dann in *Rococo* (1933). Im folgenden zitierte Edition: Paul Morand: *La Mort du cygne*, in: *Nouvelles complètes II* (Édition présentée, établie et annotée par Michel Collomb), Paris: Gallimard (Pléiade), 1992, S. 5–57 [= *Cygne*]. *La Mort du cygne* wurde – nach Morands Drehbuch, unter der Regie von Jean Benoît-Lévy, mit Choreographien von Serge Lifar – verfilmt und 1937 mit dem Grand Prix du cinéma français ausgezeichnet (vgl. Michel Collomb: *La Mort du cygne/Notice*, in: Morand: *Nouvelles complètes II*, S. 995).
- 3 Paul Morand war einer der populärsten französischen Schriftsteller der zwanziger Jahre. Später kompromittierte der Diplomat sich durch seine Kooperation mit dem Vichy-Regime – er war zunächst Vorsitzender der Commission de censure cinématographique.

graphique, dann Gesandter in Rumänien und Botschafter in der Schweiz, wo er nach dem Krieg im Exil lebte; erst 1955 ließ Morand sich wieder in Paris nieder. Seine spätere ›Kanonisierung‹ (1968 wurde Morand trotz seiner politischen Vergangenheit in die Académie française gewählt, 1991/92 in die Pléiade-Edition aufgenommen) hat dazu beigetragen, die politische Dimension seines Werkes und insbesondere dessen rassistische Implikationen zu verschleiern (vgl. Elizabeth Ezra: *Difference in Disguise: Paul Morand's Black Magic*, in: *The Colonial Unconscious. Race and Culture in Interwar France*, Ithaca–London 2000, S. 130). Die Publikation seines *Journal inutile* im Jahr 2001 ließ die Diskussion um Morand jedoch wieder aufleben, »comme si son nom ramenait tous les fantômes de Vichy et de l'Occupation« (Michel Collomb: *Paul Morand. Petits certificats de vie*, Paris 2007, S. 137).

- 4 Morand äußert sich kritisch über den literarischen ›Exotismus‹, der das Ferne und Fremde auf Kosten des Eigenen privilegiere: »ce que nous voulons faire, c'est justement le contraire: établir pour nous-mêmes et pour autrui des rapports nouveaux, exacts et constants entre notre pays et le reste de l'univers« (Interview mit Frédéric Lefèvre [1923], in: *Papiers d'identité*, Paris 1931, S. 19 f.). *Congo* und *La Mort du cygne* entsprechen exakt diesem Projekt einer literarischen ›recherche de l'ordre‹ (Catherine Douzou: *Paul Morand nouvelliste*, Paris 2003, S. 210); die beiden ›exotischen‹ Protagonistinnen werden in beiden Texten wieder dorthin befördert, wo sie – nicht nur etymologisch – hergekommen sind, nämlich nach ›Draußen‹ bzw. gleich ins Jenseits. In *Droit d'aubaine* (1927) – hier wird der hoch politische Charakter dieser Reflexionen über literarische ›Exotik‹ deutlich – wirft Morand die Frage auf, ob bzw. wie man auf »tous ces personnages exotiques qui envahissent notre littérature actuelle« reagieren sollte, wobei er staatliche und literarische ›Immigrationspolitik‹ ausdrücklich parallelisiert (»la France en 1927 est un pays de six millions d'étrangers. [...] Il faut bien leur ouvrir nos pages puisque nos autorités leur ouvrent nos frontières. Ayez une politique d'immigration, ayez le visa de passeport difficile et les étrangers sortiront de notre littérature«; *Papiers d'identité*, S. 201), und plädiert angesichts dieser doppelten Invasion von ›Fremden‹ für ein modernisiertes literarisches ›droit d'aubaine‹: »Les rois de France tiraient jadis d'importants revenus de tous les étrangers ou aubains« qui passaient ou demeuraient à portée de leur juridiction: à leur exemple, ne faut-il pas profiter en littérature du droit d'aubaine?« (Ebd., S. 203).
- 5 »Par ailleurs, il n'est pas toujours facile de saisir la position propre à Morand dans ses fictions sur un sujet particulier. Le jeu de la distanciation est tel [...] que Morand se masque souvent et joue avec le lecteur« (Douzou: *Paul Morand nouvelliste*, S. 208). Dabei erhebt Morand selbst durchaus einen Anspruch auf Wirkung des literarischen Textes über die Sphäre des ›Literarischen‹ hinaus: »Investi du pouvoir quasi prophétique de capter la vérité, l'écrivain est doté par Morand de fonctions sociale et humaine indéniabiles. [...] l'écriture dépasse largement le seul champ littéraire pour devenir un moyen d'action sur le réel« (ebd., S. 101).
- 6 Vgl. Stéphane Sarkany: *Paul Morand et le cosmopolitisme littéraire. Suivi de trois entretiens inédits avec l'écrivain*, Paris 1968, S. 226.
- 7 »[...] Morand got things so precisely wrong that one is hard put to decide whether the significant element is the precision or the error« (Jeffrey Mehlman: *Flowers of evil: Paul Morand, the Collaboration and literary history*, in: *Genealogies of the text. Literature, psychoanalysis, and politics in modern France*, Cambridge 1995, S. 216).
- 8 Bei Morand erscheinen Gesellschaften, Nationen, Rassen und Kulturen als ›organismes«, einer ›fatalité quasi biologique‹ unterworfen (Collomb: *Paul Morand*, S. 125).

- 9 Morands idealtypisches ›Europa‹ ist großbürgerlich und aristokratisch geprägt; das Leben der privilegierten Schichten wird in seinen Texten konsequent zum Inbegriff einer ›europäischen‹ Existenz stilisiert. Der Spott über die ›barbarischen‹ Anderen mit ihrem eklatanten Mangel an *savoir-vivre* übt auch nach innen seinen symbolischen Druck aus.
- 10 *La Mort du cygne* ist seiner ideologischen ›Stoßrichtung‹ nach vor allem ein anti-sowjetischer Text – während etwa die Novelle *Le Tsar noir* (*Magie noire*) aus Schwarzen, ›Mischlingen‹, altem Rußland und Bolschewismus ein gemeinsames Negativ- bzw. Feindbild konstruiert. Die Repräsentanten des zaristischen Rußland – hier das emigrierte Fürstenpaar Véroudine – erscheinen mit ihrem trotz trister materieller Lage unveränderten aristokratischen Habitus zwar etwas lächerlich, aber durchaus harmlos (*Cygne*, 13); angesichts der ›bolschewistischen Gefahr‹ sind sie natürliche, wenn auch schwache Verbündete Frankreichs.
- 11 In *Flèche d'Orient* (1932; unter dem Titel *Dimitri* 1931) siedelt Morand auch die Bevölkerung des rumänischen Donaudeltas mitten in der ›Steinzeit‹ an (*Nouvelles complètes I*, S. 712); ein Exemplar dieser prähistorischen Spezies, ein russischer ›Mongol roux‹, wird als ›brute néolithique‹ vorgestellt (S. 721).
- 12 »I. . . il est jeune, jeune comme toute la Russie nouvelle« heißt es über eine Figur in *Je brûle Moscou* (*L'Europe galante*, 1925; in: *Nouvelles complètes I*, S. 402). Die Russen sind aber nicht nur jung, sondern – ebenso wie die Schwarzen (vgl. etwa Morand: *De la vitesse*, in: *Papiers d'identité*, S. 275) – ein ewiges ›Kindervolk‹: »Le peuple russe est un peuple enfant ou, plutôt un peuple d'enfants, d'enfants terribles« (Gabriel Domergue: *Du plaisir, de la boue, du sang. La Russie rouge*, Paris 1918, S. VII). Charles Vildrac, Autor von Kinderbüchern und insofern Experte in infantilen Angelegenheiten, charakterisiert die sowjetrussische Bevölkerung ebenfalls als ›peuple-enfant‹ (*Russie neuve [Voyage en U.R.S.S.]*, Paris 1937, S. 243), dem er die ›verwachsene‹ Gesellschaft Frankreichs gegenüberstellt. Auch auf die Sowjetunion wird also das aus (neo-)kolonialen Kontexten nur allzu vertraute Schema der symbolischen Infantilisierung der ›Exoten‹ angewendet, die – schon im eigenen Interesse – der ›kulturpädagogischen‹ Betreuung bedürfen.
- 13 Paul Morand: *Adieu New York!* (*Magie noire*), in: *Nouvelles Complètes I*, S. 587.
- 14 So hat Josephine Baker, Star der *Revue nègre* der zwanziger Jahre und unschwer als Vorbild ›Congos‹ zu identifizieren, längst die ›andere‹, das heißt die ›eigentliche‹ Joséphine aus dem Bewußtsein der jüngeren Franzosen verdrängt, wobei Morand raffiniert mit der (Des)Identifikation seiner Protagonistin spielt: »Elle fait penser à Joséphine, disent les vieux. Non! je vous parle d'une autre qui a été impératrice, dans le temps . . .« (*Congo*, 516).
- 15 Diese signifikante Assoziation mit »la chaise électrique et ses courants« findet sich auch in *Charleston* (*Magie noire*), in der Schilderung des Auftritts einer Blues-Sängerin (*Nouvelles complètes I*, S. 538).
- 16 Michel Collomb betrachtet *La Mort du cygne* nicht zuletzt als »hommage indirect« an die 1931 verstorbene Anna Pavlova, zu deren Paraderollen der von Michail Fokin eigens für sie choreographierte *Sterbende Schwan* gehörte (*La Mort du cygne/Notes et Variantes*, in: Morand: *Nouvelles complètes II*, S. 996); das Porträt der ebenso unattraktiven wie unkultivierten Vasilissa Kandarine stellt freilich eine einigermaßen zweifelhafte ›Hommage‹ dar.
- 17 Diverse Talente ›exotischer‹ Figuren erscheinen bei Morand oft als bloße Instinkte, die nichts mit persönlicher Leistung zu tun haben. Die Schwestern Bloom in *Excelsior* (*Magie noire*), ›falsche Weiße‹ schwarzer Abstammung, tanzen nicht nur den ›black-

- bottom besser als alle anderen, sondern fallen auch im Wasser durch besondere Anmut auf – und werden mit einer verräterischen Metapher auf ihren Platz verwiesen: »Leur grâce dans l'eau, lorsqu'elles flottaient, faisait de chaque vague un hamac« (*Nouvelles Complètes I*, S. 550).
- 18 Paul Morand: *Beucler ou l'Éloge du hasard* (1925), in: *Papiers d'identité*, S. 196.
- 19 In *La Nuit turque* (1920; 1922 in *Ouvert la nuit*) ist es ebenfalls die russische Protagonistin selbst, die die Russen kollektiv als »Pleuple de fous« (*Nouvelles complètes I*, S. 115), Rußland – unter impliziter Berufung auf das berühmte Gedicht Fëdor Tjutëevs – als ›mit dem Verstand nicht zu begreifen‹ charakterisiert (S. 114).
- 20 Pierre de Régnier schreibt in *Candide* über die *Revue nègre*: »C'est alors qu'entre en scène, très vite, un personnage étrange [...] qui tient du kangourou boxeur [...] Joséphine Baker« (zitiert bei Michel Collomb: *Congo/Notes et Variantes*, in: Morand: *Nouvelles complètes I*, S. 1045).
- 21 Paul Morand: *Hiver caraïbe*, zitiert bei Michel Collomb: *Magie noire/Introduction*, in: Morand: *Nouvelles complètes I*, S. 1030.
- 22 Paul Morand: *Syracuse ou l'Homme-panthère (Magie noire)*, in: *Nouvelles Complètes I*, S. 560.
- 23 Morand: *Hiver caraïbe*, zitiert bei Collomb: *Magie noire/Introduction*, S. 1029.
- 24 Collomb: *Magie noire/Introduction*, S. 1030.
- 25 Douzou: *Paul Morand nouvelliste*, S. 80.
- 26 Vgl. Tzvetan Todorov: *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris 1989.
- 27 Morand, bedingungsloser Verfechter der okzidentalen »culture de la suprématie« (Sophie Bessis: *L'Occident et les autres. Histoire d'une suprématie*, Paris 2002, S. 7), bestätigt im Gespräch mit Sarkany, daß seiner Ansicht nach »les blancs occidentaux« exklusiv über »les qualités morales, les qualités constructives« verfügten (Sarkany: *Paul Morand et le cosmopolitisme littéraire*, 218).
- 28 Morand: *Adieu New York!*, S. 590.
- 29 Die Raffinesse, mit der Morand seinen eigenen ›guten‹, da rein ›ästhetisch‹ motivierten, gegen den ›schlechten‹, da politischen, Rassismus ausspielt (vgl. Ezra: *Difference in Disguise*, S. 130 ff.), ist bei späteren Interpreten auf äußerst fruchtbaren Boden gestoßen. Kaum ein Verteidiger Morands gegen den Vorwurf des Rassismus versäumt darauf hinzuweisen, daß letzterer bei Morand ja ›nur‹ ästhetischer, keinesfalls ideologischer Natur sei (vgl. etwa Sarkany: *Paul Morand et le cosmopolitisme littéraire*, S. 114). Noch dort, wo Morand die elementare Vitalität der Schwarzen bewundert, beschäftigt ihn vor allem, wenn nicht ausschließlich, die Frage, wie man diese für uns ›arbeiten‹ lassen kann: »Or, si une race impubère, éclatante et primitive, que l'excès même de sa misère a conservée intacte, ayant réussi à s'évader de notre prison d'esclaves civilisés, peut dès maintenant intéréceder, travailler pour nous [...] allons-nous l'ignorer, nous priver de son concours unique?« (Morand: *Sous pavillon noir* [Vorwort zur französischen Übersetzung von Carl Van Vechdens *Nigger Heaven / Le Paradis des Nègres*, 1927]), in: *Papiers d'identité*, S. 217 f.). Das hier titelgebende – und höchst ambivalente – Bild des »pavillon noir« (die »schwarze Flagge« ist bekanntlich auch die Piratenflagge; vgl. Ezra: *Difference in Disguise*, S. 135) findet sich auch in *Congo* (S. 514).
- 30 Sarkany: *Paul Morand et le cosmopolitisme littéraire*, S. 227.
- 31 Morand: *Excelsior*, S. 547.
- 32 Ebd., S. 546. Zur Logik des ›Passing‹ vgl. etwa Sander L. Gilman: *Making The Body Beautiful. A Cultural History of Aesthetic Surgery*, Princeton 1999, S. 21 ff.; sowie

- Judith Butler: »*Passing, Queering*«: Nella Larsens Herausforderung der Psychoanalyse, in: *Körper von Gewicht*, Frankfurt/Main 1997.
- 33 »À Paris, les années, comme les mondes, se confondent: c'est là le vrai *melting pot*. [...] On ne croit plus aux sexes. Pourquoi croirait-on encore aux races?« fragt sich die amerikanische Protagonistin von *Charleston* (S. 539).
- 34 Der schwarze »Vampirismus« ist ein Leitmotiv in Morands *Magie noire*. In *Charleston* erinnert sich die weiße Heldin an ihre kindliche Angst vor schwarzen »Ritualmorden« (S. 534). Die schwarze Hauptfigur von *Syracuse ou l'Homme-panthère*, Lincoln *Vamp*, wird explizit als »vampire« bezeichnet, der parasitär an der okzidentalen Zivilisation partizipiert (S. 566). Auch im afrikanischen Dorf aus *Le Peuple des étoiles filantes* sind »Vampire« unterwegs (*Nouvelles complètes I*, S. 598); der Protagonist von *Le Tsar noir* kehrt den atavistischen Vampirismus seiner afrikanischen Vorfahren gegen sich selbst und trinkt das eigene Blut (*Nouvelles Complètes I*, S. 487).
- 35 Morand: *Le Peuple des étoiles filantes*, S. 602.
- 36 »Mais naturellement vous êtes russe, vous avez le goût du malheur! [...] Vous ne trouvez pas que cette petite femme a quelque chose de dostoïevskien?« (Irène Némirovsky: *Espoirs*, in: *Destinées et autres nouvelles*, Pin-Balma 2004, S. 142 f.)
- 37 Morand: *Fleche d'Orient*, S. 687.
- 38 Ebd., S. 708.
- 39 Die Leidenschaft für das *Telefon* verbindet bei Morand diverse »Barbaren«, die sich ebenso eifrig wie inkompetent die Errungenschaften der modernen Technik anzueignen suchen. Wiederholt macht Morand sich über die »Telefonmanie« der Russen lustig, so in *Je brûle Moscou*: »Le téléphone joue un rôle immense depuis la révolution. Il a remplacé le samovar, les icônes et les corbeaux apprivoisés« (S. 396). Den sowjetischen Telefon-Abusus verspotten auch Georges Duhamel (*Le Voyage de Moscou*, Paris 1927, 187f.), Luc Durtain – »Autre maladie russe: le téléphone« (*L'Autre Europe. Moscou et sa foi*, Paris 1928, S. 226) – oder Henri Béraud: »L'âme de la Russie nouvelle serait-elle à ce point téléphonique?« (*Ce que j'ai vu à Moscou*, Paris 1925, S. 4).
- 40 Texte wie *Je brûle Moscou* legen davon beredtes Zeugnis ab. *La Croisade des enfants (L'Europe galante)* realisiert – auf den Spuren von Pierre Mac Orlans *La Cavalière Elsa* (1921) – das Alptraumzenario der sowjetischen Invasion Europas; die Novelle spielt bereits »dans l'Union des républiques soviétiques romanes, dans l'ancienne France« (*Nouvelles complètes I*, S. 425). Vasilissa selbst gehört auch nach Meinung des Erzählers der »cavalerie légère de la Faucille et du Marteau« an (*Cygne*, 34).
- 41 Ehrenburg – der den prononciert politischen Charakter der Werke Morands klar erkennt: »Les œuvres de Paul Morand caractérisent admirablement sinon la vie, du moins les rêves secrets de la classe dirigeante« (Ilya Ehrenbourg: *Paul Morand*, in: *Duhamel, Gide, Malraux, Mauriac, Morand, Romains, Unamuno, vus par un écrivain d'U.R.S.S.*, Paris 1934, S. 74) – setzt sich mit *La Mort du cygne* besonders ausführlich auseinander. In dieser Novelle, deren Sujet Ehrenburg spöttisch als »la lutte d'une sublime âme française contre un vil clan asiatique« (S. 82) bzw. als pseudo-heroischen Kampf einer zeitgenössischen Jeanne d'Arc gegen die »Barbaren« resümiert, beschwöre Morand, tendenziöser Liebhaber der russischen Seele, das Gespenst des Bolschewismus, um angesichts realer sozialer Konflikte an die Solidarität einer imaginären französischen Gemeinschaft zu appellieren (S. 86 f.).
- 42 In Morands *Bouddha vivant* (1927) tritt ein sowjetrussischer Jude namens Potaschmann auf, dessen Mund besonders plastisch von »Zerstörung« kündigt: »Sa bouche même prend la forme du mot détruire. On entrevoit sa mâchoire, dorée comme le

- Kremlin« (*Chronique du XXe siècle*, Paris 1980, S. 178). In *Syracuse ou l'Homme-panthère* ähnelt der Mund jenes monströsen Mischlings einer ›sprechenden Wunde: ›Sa bouche, comme une plaie qui parlerait« (S. 560).
- 43 Die französischen Sowjetunion-Reisenden der Zwischenkriegszeit – des Russischen nur selten mächtig – lehnen fast unisono die ›barbarische‹ sowjet-russische Sprache und insbesondere besagte ›Abkürzungsmanie‹ ab: *défense et illustration*, notfalls auch in Unkenntnis der betreffenden Sprache. Die Kritik an der sprachlichen Aberration zieht nicht selten gleich eine generalisierte Kulturkritik nach sich: ›Je n'irai pas outre sans dire l'espèce d'horreur que m'inspirent ces mots barbares [...] Tsékoubou, Gossisdat, Komintern, Narkomindiel, Quépéou Isiel, Rabkor, Komsomol [...] Je ris de ces modernes, de ces affairés qui disent Narkompros ou Rabfak, pour ›aller vite, et qui ne peuvent arriver à l'heure exacte aux rendez-vous, ni régler une affaire toute simple sans bavarder une couple d'heures en fumant des cigarettes« (Duhamel: *Le Voyage de Moscou*, S. 94 f.). Morand selbst karikiert wiederholt den sowjetischen ›Galimathias‹, so in *La Croisade des enfants*: ›Camarade [...] vos sentiments sont connus de l'U.R.S.S.; vos notes sur l'A.C.V.T.H. et sur le T.E.M.O.V. [...] votre rapport sur la volaille du district de Bogodoukhov se sont imposés comme des modèles« (S. 425).
- 44 Collomb: *Paul Morand*, S. 126.
- 45 ›Et peut-être cette race de ténèbres apparaît-elle à une période critique de la civilisation blanche, comme ces danseurs qui ne réussissent à s'imposer à notre faiblesse d'Occidentaux repus, à notre fatigue nerveuse, que par leur vitalité formidable et intacte, comme ces orchestres sombres qui, à la faveur de la nuit complice (car la nuit, c'est le jour des nègres) sont prêts à conduire au son du tambour voilé d'un mouchoir de soie rose les funérailles de l'Occident« (Morand: *Sous pavillon noir*, S. 220). Nicht umsonst billigt Morand als Vichy-Anhänger offen ›le projet d'une Europe nouvelle, débarrassée de la menace bolchevik, régénérée racialement« (Collomb: *Paul Morand*, S. 13), das dem definitiven ›Begräbnis des Okzidents‹ vielleicht noch zuvorkommen könnte.
- 46 Morand: *Bouddha vivant*, S. 208. Morand zitiert Gobineaus Rassen-Theorie: ›les races, comme les hommes, sont inégales devant le Créateur [...] le mélange des sangs est, pour une race supérieure, un véritable suicide« (*De la vitesse*, S. 273).
- 47 Morand: *Bouddha vivant*, S. 125.
- 48 Ebd., S. 144.
- 49 Morands Texte illustrieren geradezu exemplarisch die Funktion des Stereotyps als ›ambivalentel[r] Form von Erkenntnis und Macht« im kolonialen Kontext (vgl. Homi Bhabha: *Die Frage des Anderen: Stereotyp, Diskriminierung und der Diskurs des Kolonialismus*, in: Bhabha: *Die Verortung der Kultur*, Tübingen 2000, S. 98).
- 50 Nach der hier gültigen rassistischen Logik ist eine Person ›schwarz‹, wenn sie auch nur den berüchtigten ›Tropfen schwarzen Blutes‹ hat. In einer einigermaßen abstrusen Aufzählung ›berühmter Neger‹ – darunter Puškin und Dumas père – wird in *Congo* zugleich die naive Arroganz der Schwarzen selbst karikiert, die sich, in Ermangelung eigener Zelebritäten, mit den fremden Federn dieser trotz mulattischen Einschlags doch eher zweifelhaften ›Neger‹ zu schmücken versuchen (*Congo*, 519).
- 51 Douzou: *Paul Morand nouvellement*, S. 43.
- 52 Michel Collomb: *Fleche d'Orient/Notice*, in: Morand: *Nouvelles complètes I*, S. 1098.
- 53 Morand: *Excelsior*, S. 553 f.
- 54 Vgl. Ezra: *Difference in Disguise*, S. 132.
- 55 Morand: *Adieu New York!*, S. 575.

- 56 Ezra: *Difference in Disguise*, S. 141.
- 57 Morand: *Syracuse*, S. 567 f.
- 58 Morand: *Excelsior*, S. 552.
- 59 Ihren Reichtum verdankt Paméla Freedman – in deren Namen sich der verräterische Hinweis auf die schwarze Sklaven-Vergangenheit und das Tabu der ›Mischung‹ (*ne pas mélanger*; vgl. Ezra: *Difference in Disguise*, S. 137) verbinden – signifikanterweise einer kosmetischen Erfindung ihrer Mutter, einem Haarglätgerät speziell für Schwarze (*Adieu New York!*, S. 576).
- 60 Ebd., S. 588.
- 61 Ebd., S. 593.
- 62 Vgl. Sarkany: *Paul Morand et le cosmopolitisme littéraire*, S. 218. Angesichts der irritierenden, da nicht recht fassbaren russischen Alterität zitiert Morand seinen ehemaligen diplomatischen Vorgesetzten Philippe Berthelot: »Ces Russes, c'est dommage qu'ils n'aient pas la peau bleue, on comprendrait« (ebd.). Die spanische Heldin seiner *Folle amoureuse* beschreibt die Russen als »des bêtes extraordinaires qui n'avaient ni notre forme ni notre couleur« (*Nouvelles complètes II*, S. 467).
- 63 Diese Ansicht teilen etliche andere sowjet-skeptische bis -feindliche französische Beobachter, so Jean-Gérard Fleury: »Nous voici en 1936 et la Révolution russe retourne au moyen âge français. . .« (*Un homme libre chez les Soviets*, Paris 1936, S. 63).
- 64 Die wenigen Sätze, die Vasilissa Kandarine in *La Mort du cygne* spricht, dienen sämtlich ihrer möglichst umfassenden Ridiculisierung; Morand schreibt den Lesenden nicht nur dort, wo er Vasilissas Körper und Verhalten extrem verfremdet, sondern auch dort, wo er ihre Reden und Gedanken direkt ›zitiert‹, maximale Distanz zu dieser systematisch marginalisierten Figur vor; eine Strategie, die im narrativen ›Normalfall‹ eine gewisse Annäherung der Leser an die Figur, ja die Identifikation mit dieser favorisiert, erzielt hier den gegenteiligen Effekt (vgl. dazu auch Douzou: *Paul Morand nouvelliste*, S. 283).
- 65 Louis-Ferdinand Céline: *Bagatelles pour un massacre*, Paris 1937, S. 161.
- 66 Der Anbruch eines neuen ›Negerzeitalters‹ wird von Morands US-amerikanischer Reisegesellschaft in *Adieu New York!* lautstark beklagt: »notre âge est un âge nègre. Voyez, cette paresse générale, ce dégoût des jeunes pour le travail, les nudités l. . . l'égalité, la fraternité, les maisons en torchis qui durent trois ans, l'amour en public, les divorces, la publicité l. . . le nègre, c'est notre ombre!« (S. 577). Der Erzähler ironisiert die kulturpessimistische Paranoia seiner Figuren; der Text insgesamt bestätigt jedoch sehr wohl die Natur- und Sinnhaftigkeit einer konsequenten ›Rassentrennung‹, illustriert durch die glückliche ›Heimführung‹ der Protagonistin, die, einst ›falsche Weiße‹, im afrikanischen Dschungel ein neues – ihr erstes wahres – Zuhause findet.
- 67 Vgl. Collomb: *La Mort du cygne/Notice*, S. 995.
- 68 Auch die Heldin der Novelle *Céleste Julie! (L'Europe galante)*, russische Opersängerin, versetzt die Welt in einen Schwebезustand: »Sous nous, le plancher se gonflait. Les meubles voltigeaient ainsi que des abeilles« (*Nouvelles complètes I*, S. 349).
- 69 Morands Antisemitismus etwa, »à mi-chemin entre le tic mondain et la véritable conviction raciste«, ist ideologisch aus heutiger Sicht nicht immer einfach zu verorten (Collomb: *Paul Morand*, S. 144). »Je suis né à l'âge de *La Libre Parole* de Drumont l. . . et de *La France juive*: l'hitlérisme a réveillé mon inconscient d'enfant«, bemerkt Morand selbst zu diesem Thema (*Journal inutile II, 1973-1976* [Texte établi et annoté par Laurent et Véronique Boyer], Paris 2001, S. 312).
- 70 Céline selbst scheint diese Affinität zu bestätigen; zwischen heftigen Invektiven ge-

- gen andere literarische Zeitgenossen spricht er Morand seine nur leicht relativierte Anerkennung aus (vgl. Céline: *Bagatelles*, S. 183) und meint sogar, Morand sei – abgesehen von ihm selbst natürlich – der einzige Schriftsteller der Gegenwart, den man auch im Jahr 2000 noch lesen werde (vgl. Mehlman: *Flowers of evil*, S. 195).
- 71 Louis-Ferdinand Céline: *Les Beaux Draps*, Paris 1941, S. 171.
- 72 Vgl. etwa Céline: *Bagatelles*, S. 105.
- 73 Vgl. dazu David Carroll: *French Literary Fascism: Nationalism, Anti-Semitism, and The Ideology of Culture*, Princeton 1995, S. 182 ff. Julia Kristeva analysiert Célines obsessives Interesse an den ›Rhythmen‹, an Musik und Tanz im Kontext seiner Revolte gegen das ›Symbolische‹ (*Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris 2001, S. 209 ff.).
- 74 Céline: *Bagatelles*, S. 112.
- 75 Ebd., S. 165.
- 76 Ebd., S. 15 ff.
- 77 Ebd., S. 25 ff.
- 78 Zu Célines ›Ballett-Propaganda‹ vgl. Felicia McCarren: *Céline's Biology and The Ballets of »Bagatelles pour un massacre«*, in: *Dance Pathologies. Performance, Poetics, Medicine*, Stanford 1998.
- 79 Paul Morand: *Mélodie du monde* [zu Walter Ruttmanns Film *Melodie der Welt*, 1929], in: *Papiers d'identité*, S. 259.
- 80 »Ce n'est pas le jour que les nègres vainquent, c'est la nuit, à la faveur de l'ombre, par les armes de la musique, par les ›batteries‹, par la chair . . .« erklärt die Protagonistin von *Charleston* (S. 540).
- 81 Nicht umsonst psalmodiert auch der schwarze »clergyman« in *Congo* (S. 524) seine Predigt »sur le rythme même du jazz«, mit dem er seine Gemeinde, »cette foule noire, si bonne conductrice de fluide« (S. 525), in quasi-epileptische Zustände ›kosmischer Verzweiflung‹ versetzt (S. 526).
- 82 Morand: *Le Tsar noir*, S. 487.
- 83 »C'est un Russe, mais très peu russe« (Morand: *Flèche d'Orient*, S. 705).
- 84 Morand: *Adieu New York!*, S. 591.
- 85 Morand: *Charleston*, S. 542.
- 86 »La politesse était d'abord le sentiment des ›distances‹« (Morand: *Journal inutile II*, S. 317).
- 87 Morand zitiert aus seinen eigenen Aufzeichnungen über eine Liebesaffäre, die er im Sommer 1931 mit einer russischen Emigrantin – »très russe, très folle« (*Journal inutile I, 1968-1972* [Texte établi et annoté par Laurent et Véronique Boyer], Paris 2001, S. 571) – hatte: »Sale Russe, lui dis-je [. . .] Je n'aime pas les Russes. [. . .] Je la prends contre moi« (S. 566).
- 88 Diese Motivik gewinnt an Brisanz, wenn man sie im Kontext anderer Werke Morands betrachtet. In der Novelle *Madame Fredda (L'Europe galante)* ist explizit die Rede davon, daß Frankreich – angesichts der immer stärkeren Präsenz von unter anderem als ekelhafte ›Hautkrankheit‹ am Körper der Nation metaphorisierten Fremden – von bzw. eher in seinem eigenen Boden zu verschwinden drohe, und zwar »comme par une trappe« (*Nouvelles complètes I*, S. 420). Indem Morand die Fremde selbst durch die fatale Falltür stürzen läßt, wird Frankreich zumindest vorläufig ›gerettet.
- 89 ›Beaupré‹ lautet auch der Name des – wie die meisten Repräsentanten des Typus ziemlich lächerlichen – Franzosen in Puškins *Hauptmannstochter* (1836), der als Hauslehrer gemeinsam mit dem Jahresvorrat an Wein und Olivenöl aus Moskau ›bestellt, wegen pädagogischer Unfähigkeit, unglücklicher Liebe zum Alkohol und

zum weiblichen Dienstpersonal aber bald wieder entlassen wird (vgl. A. Puškin: *Kapitanskaja dočeka*, in: *Dramatičeskije proizvedenija/Romany/Povesti*, Moskva 1998, S. 360 f.). Der Name dieses »Mus'e Bopre« – dessen Nachfahren bei Anton Čechov später etwa »Purkua« (in der Erzählung mit dem bezeichnenden Titel *Glupyj francuz*, das heißt *Der dumme Franzose*), »Padekua« (*Kleveta*), »Šampun« (*Va Čužbine*) oder »Buazo« (*Neprijatnaja istorija*) heißen – wird hier in seiner französischen Eleganz rehabilitiert.

Marcus Twellmann

Der (Anti-)Juridismus der reinen Vernunft

Zur Rechtsmetaphorik bei Kant

I. Die Eröffnungsszene der *Kritik der reinen Vernunft* ist berühmt: Die Vorrede von 1781 erklärt Kants Vorhaben, »einen Gerichtshof einzusetzen l. . . J und dieser ist kein anderer als die Kritik der reinen Vernunft selbst« (A XI).¹ Andauernde Streitigkeiten zwischen den Dogmatikern der Metaphysik sollen nach Vorladung der Parteien und überparteilicher Prüfung ihrer Ansprüche beigelegt werden durch ein endgültiges Urteil. Dabei müssen die einander widersprechenden Behauptungen »vor dem kritischen Auge einer höheren und richterlichen Vernunft erscheinen« (B 767). Nur eine Instanz, »welche alle Entscheidungen aus den Grundregeln ihrer eigenen Einsetzung hernimmt, deren Ansehen keiner bezweifeln kann« (B 779), vermag dem Streit ein Ende zu machen und das System einer reinen Metaphysik vorzubereiten. Einen höheren und überlegenen Standpunkt gewinnt die transzendente Methode, indem sie von der Faktizität des Streits zurückgeht auf seine Ursache: einen transzendentalen Schein der reinen Vernunft, der ihren subjektiven Maximen und Ideen den Anschein der Objektivität verleiht. In dieser Illusion sieht Kant eine Philosophie befangen, die ihre Grundsätze den Dingen selbst unterschiebt und damit den regulativen Vernunftgebrauch in einen konstitutiven verkehrt. Weil der Kritik diese Illusion durchsichtig wird, sollte sie die Ansprüche aller Parteien als grundlos zurückweisen können und so den Streit schlichten.

Seitdem Hans Vaihinger in seinem Kommentar zur *Kritik der reinen Vernunft* den durchgehenden Gebrauch von Rechtsbegriffen mit einer Vielzahl von Stellen belegt hat², ist eine »juristische Struktur des Denkens«³ bei Kant nicht mehr zu übersehen. Über die Vorrede hinaus und auch in anderen, früheren wie späteren, Schriften sind Termini aus dem Bereich der Jurisprudenz von großer Bedeutung. Für die neue transzendente Methode nämlich fehlten Kant zunächst die Worte: Es gehe um »eine förmliche Wissenschaft«, so schreibt er an Marcus Herz, »zu der man von denenjenigen, die schon vorhanden sind, nichts brauchen kan und die zu ihrer Grundlegung sogar ganz eigener technischer Ausdrücke bedarf.«⁴ Statt ganz eigene zu erfinden aber griff ihr Verfasser auf vorfindliche Termini der Jurisprudenz zurück. In uneigentlicher Verwendung sollten sie für die Vorbereitung der neuen Metaphysik grundlegend und strukturgebend werden: Kants »Tractat von der Methode« (B XXII) stellt die Kritik in

juridischen *termini technici* als ein Gerichtsverfahren dar. Dabei dienen die Metaphern nicht etwa einer nachträglichen Ästhetisierung logischer Erkenntnisse. Sie ersetzen, was ursprünglich fehlt. Es handelt sich also um »Übertragungen«, die sich nicht ins Eigentliche, in die Logizität zurückholen lassen«, und insofern zumindest um »absolute Metaphern«, deren Funktionsweise Blumenberg in Kants *Kritik der Urteilskraft* vorgedacht fand als symbolische Hypotypose, als indirekte Darstellung eines selbst nicht anschaulich zu machenden Vernunftbegriffs vermittels einer Analogie.⁵ Kants schulgemäße Darstellungsweise ist sichtlich bemüht, zu einer Dichtkunst Distanz zu halten, die nach Anschaulichkeit und stilistischer Eleganz strebt. Gleichwohl ist in der philosophischen Darstellung eine dichterische Einbildungskraft am Werk.⁶

Um eine Klärung juristischer Hintergründe hat die Philosophie sich lange Zeit nur punktuell und vorrangig im Hinblick auf eine eigentlich gemeinte philosophische Bedeutung der von Kant offenbar uneigentlich verwandten Rechtsbegriffe bemüht.⁷ Allerdings hat sich dabei gezeigt, daß die Erkundung historischer Zusammenhänge auch für Zwecke der Begriffsklärung unerläßlich ist. Daß Kant über detaillierte Kenntnisse des preußischen Prozeßrechts verfügte, haben rechtsgeschichtliche Untersuchungen erwiesen.⁸ Nicht von ungefähr also beginnen die Ausführungen über die Deduktion der reinen Verstandesbegriffe mit einem Verweis auf »die Rechtslehrer«, die »in einem Rechtshandel« die Frage nach der Berechtigung (*quid iuris*) von der nach dem Tatbestand (*quid facti*) unterscheiden. Das entspricht dem Stand der naturrechtlichen Dogmatik: Wie in Achenwalls *Ius naturae* zu lesen stand, das Kant seiner erstmals 1767 gehaltenen Vorlesung über Naturrecht zugrunde legte, geht es im zivilrechtlichen Verfahren um die Beantwortung der Fragen »1.) an factum sit verum seu an existat, vel 2.) sic de veritate tacti constat, an sit iustum.«⁹ Nach diesem Vorbild geht auch die Kritik der Vernunft vor, indem sie zunächst den Tatbestand feststellt und zu diesem Zweck die vorgeladenen Parteien ihre Rechtsansprüche darlegen läßt, um in einem zweiten Schritt den »Rechtsgrund« (B 117) dieser Ansprüche zu prüfen. Den ersten Schritt, die Darlegung der Ansprüche, nennt Kant »Exposition«, den zweiten, die Prüfung der Ansprüche, »Deduktion«. Diesen Begriff gebraucht er nicht im logischen Sinne einer syllogistischen Ableitung, sondern präzise in einem juristischen, wie Christoph Sigmund Holzschuher ihn in seiner *Deductions-Bibliothek* erläutert: »Deduktionschriften« nannte man im 18. Jahrhundert solche, »worinnen die streitigen Rechte und die darauf sich gründenden Ansprüche streitender Parteien untersucht und verteidigt werden.«¹⁰ Im Sinne dieser Rechtstechnik, deren Aufkommen im 14. Jahrhundert eng verbunden ist mit den besonderen Rechtsverhältnissen im Heiligen Römischen Reich deutscher Nation, ist nach Dieter Henrich das philosophische Unternehmen einer Deduktion der reinen Verstandesbegriffe zu verstehen.¹¹

In ihrer wissenskonstituierenden Funktion ist die Rechtsmetaphorik bei Kant

im kürzlich erschienenen *Wörterbuch der philosophischen Metaphern* ernst genommen worden. Der Artikel »Richten« stellt Kants Werk in eine philosophiegeschichtliche Reihe, um den Gebrauch der Gerichtsmetaphorik in seinen Veränderungen zu beschreiben. Vor dem Hintergrund der historischen und hermeneutischen Untersuchungen läßt eine so verfahrenende Metaphorologie allerdings einige Unzulänglichkeiten erkennen: Zum einen muß sie der Anlage der Wörterbuchs gemäß eine einzelne Metapher, hier die des »Richtens«, als »Titelmetapher«¹² hervorheben, kann zwar deren allegorische Durchführung verfolgen, kann aber nicht das gesamte Bildfeld des Rechts in den Blick nehmen – bei Kant sind Begriffe aus dem Bereich der rechtstechnischen Methodik jedoch mit solchen aus dem Bereich des naturrechtlichen Kontraktualismus im Zusammenhang zu sehen. Zum anderen ist der philosophiegeschichtlichen Reihenbildung die Rücksicht auf die Geschichtlichkeit des Bildspenders verstellt. Einleitend werden lediglich zwei Ausprägungen der Gerichtsmetapher als »iuridische« und »forensische« unterschieden. Daß erstere einem »dogmatisch metaphysischen« und letztere einem »kritischen« Philosophiestil zugeordnet wird, läßt durchblicken, daß es sich dabei um eine kantianische Unterscheidung handelt. Indem sie eine neuere »diskursive Verfahrensrationalität« vorab auf Abstand bringt zur älteren »Figur eines allmächtigen göttlichen Richters«, zeigt die Metaphorologie sich ihrem Gegenstand verpflichtet. Da sie auf einen auch philosophisch informierten Vorbegriff nicht verzichten kann, muß sie ihn auch zu ihrem Gegenstand machen, ihr philosophisches Engagement explizieren und ihre Voraussetzungen zur Diskussion stellen. Daß ein dogmatisches Moment des Kritizismus bei Kants Gebrauch von Rechtsmetaphern der springende Punkt ist, wird zudem nur bei genauerem Hinsehen auf den Bildspenderbereich erkennbar. Darum muß sich die Metaphorologie in diesem Fall nicht nur philosophisch, sondern auch historisch einlassen. Da das »Richten« als zeitlose Idealität nicht und seine Realität idealtypisch kaum zu erfassen ist, sind konkrete Praktiken und Institutionen in den Blick zu nehmen. Tatsächlich gründet Kants Metaphorik »in der geschichtlichen Erfahrung einer kulturellen Institution«.¹³ In den als Reform betriebenen Veränderungen der preußischen Rechtskultur hat es seinen Grund, daß er nicht allein vom »forensischen« Verfahren, sondern zunächst von der Instituierung einer rechtsprechenden Instanz handelt, deren »iuridisches« Moment nicht zu vergessen ist.

Damit ist eine Geschichtlichkeit anvisiert, die bei der Historisierung des kantischen Juridismus bislang kaum in den Blick kam. Heidegger hat seinsgeschichtlich erfaßt, daß bei Kant »das bloße Denken« den »Gerichtshof« über das Sein darstellt, welches sich also »aus dem Denken und den Gesetzen der Denkbare bzw. Undenkbarkeit bestimmt«.¹⁴ Dagegen sind seine eigenen Anstrengungen auf die Wiedergewinnung eines ur-griechischen Seinsdenkens ausgerichtet.¹⁵ Ohne diese phantasmatische Grundstellung zu teilen, begreifen auch

Nancy und Derrida die juristische Neufassung des alten Projekts einer Selbsterkenntnis der Vernunft vor allem als seine Latinisierung.¹⁶ Hier wie dort erscheint der Kritizismus im großen Aufriß als Spätfolge der mittelalterlichen Rezeption antiken Zivilrechts. Bei genauerem Hinsehen ist jedoch festzustellen, daß die Metaphysik bei Kant eine spezifisch borussische Verfassung annimmt, ohne dabei einem überlieferungsgeschichtlichen Schicksal zu unterliegen. Kant, das soll im folgenden nachvollziehbar gemacht werden, verhält sich in seiner Begriffswahl strategisch. Kehrt man die philosophische Blickrichtung metaphorologisch um, liest man seinen Text nicht im Hinblick auf die Konstitution einer transzendentaltheoretischen Begrifflichkeit, sondern auch im Rückblick auf »die rückwärtigen Verbindungen zur Lebenswelt als dem ständigen – obwohl nicht ständig präsent zu haltenden – Motivierungsrückhalt aller Theorie«¹⁷, dann werden die Bezüge erkennbar, die das transzendentaltheoretische Projekt zur preußischen Rechtskultur des späten 18. Jahrhunderts unterhält. Als »Leitfossilien«¹⁸ untersucht, könnten Kants Rechtsmetaphern Aufschluß darüber geben, warum dieses Unternehmen überhaupt und warum es in dieser Form einmal unternommen wurde. Auf diesem Wege ist kein eigentlicher Sinn freizulegen. Daß Kants Schriften ohne Bezug auf ihren historischen Entstehungszusammenhang verstanden werden können, ist ein rezeptionsgeschichtliches Faktum, wie auch, daß ihre Metaphern für Begriffe zu halten sind, deren juristische Bedeutung man vergessen kann – pragmatistisch gesehen sind diese wie andere Sprachbilder im Zuge ihrer neo-kantianischen Habitualisierung schlicht zu Begriffen geworden. Ihre Metaphorizität aber soll am näherungsweise zu rekonstruierenden Horizont einer historischen Lebenswelt sichtbar gemacht werden, auch um die Kontingenz universalienähnlicher Traditionsbestände in Erinnerung zu rufen. Das erfordert eine Umarbeitung des Lebensweltbegriffs, deren Leitlinien Anselm Haverkamp in Blumenbergs Ansätzen nachgezeichnet und darüber hinaus in Richtung auf eine »Metaphorologie zweiten Grades« verlängert hat¹⁹: Auszugehen wäre davon, daß die Wirklichkeiten, in denen wir leben, oder andere gelebt haben, ursprünglich und absolut metaphorisch konstituiert sind. Nicht ein Verlust von Anschaulichkeit im Anheben der Abstraktion würde demnach den Unterschied zwischen Lebenswelt und Wissenschaft kennzeichnen, sondern eine veränderte Einstellung, mit der die wirklichkeitskonstituierenden Übertragungsprozesse durch die Theorie fortgesetzt werden. Das Juristische in der Transzendentaltheorie ist nicht durch den Rückbezug auf ein »Universum der Selbstverständlichkeit«²⁰ zu erklären, eine Welt der tragenden, weil unbefragten Gewißheiten, der das philosophische Denken seine erkenntnisleitende Orientierung verdankte – dem steht schon die kalkulierte Durchführung der Metaphorik im Wege. Statt einer fraglosen Geltung oder gar Unvordenklichkeit des Juristischen ist für den betreffenden Zeitraum in Preußen seine Hegemonie zu konstatieren. Begriffe wie Metaphern haben mit ihrer

lebenswelterschließenden auch eine -beherrschende Funktion, und sind darin wesentlich bestreitbar, im hier interessierenden Fall faktisch umstritten. Wenn hier nach Übertragungsprozessen zwischen Jurisprudenz und Philosophie gefragt wird, geht es also weder um ein Geschick des Seins, noch um eine Metakinetik der Sinnhorizonte, sondern um einen Zusammenhang von Wissen und Macht, in dem die Wahl der Rechtsmetaphorik als eine kontingenzbewußte und strategische Handlung verstehbar wird. Die Philosophie bedient sich in der universitätstheoretisch als »Streit der Facultäten« gefaßten Auseinandersetzung sprachlicher Mittel. Ihre Juridifizierung der Metaphysik, das ist die leitende These dieser Diskussionsvorlage, ist von einem tiefen Anti-Juridismus getrieben. Dabei geht es nicht allein um den innerakademischen Vorrang der einen Wissenschaft gegenüber der anderen. Ihr Streit ist von lebensweltlicher Relevanz: Es geht um die Behauptung einer philosophischen Praxis der Selbstsorge gegen eine fortschreitende Verrechtlichung des Lebens.

II. Mit der begrifflichen Annäherung an die Jurisprudenz findet die Philosophie bei Kant Anschluß an jene Wissenschaft, die im 17. Jahrhundert zu einem gesellschaftlichen Leitdiskurs avanciert war und damit eine Theologie abgelöst hatte, die selbst nicht in der Lage war, die mit der Reformation ausgebrochenen Konfessionsstreitigkeiten zu schlichten. Als Antwort auf die daraus folgenden ordnungspolitischen Probleme konzipierten die Rechtsgelehrten eine überparteiliche Instanz, deren Jurisdiktionsgewalt die Religionsparteien unterstellt wurden. »Natur« fungierte als neue Legitimitätsquelle, die es ermöglichte, eine eigene Raison des Staats geltend zu machen. Die rechtliche Verfassung des Gemeinwesens wurde seit dem Ende des 17. Jahrhunderts zum Gegenstand einer Lehre des öffentlichen Rechts, die in der neu gegründeten Universität Halle ein Zentrum hatte und von Christian Thomasius zunächst und nach ihm von Johann Stephan Pütter entfaltet wurde. Das »Naturrecht«, in dem der entstehende preußische Verwaltungsstaat sich reflektierte, stieg im akademischen Ausbildungssystem des 18. Jahrhunderts zu einem »Modelfach«²¹ auf, dem sich Vertreter der Führungsschichten zuwandten, wenn sie sich auf Beamten- und Diplomatenkarrieren vorbereiteten. Im Zuge ihrer staatlichen Indienstnahme ging der Jurisprudenz aber die Kompetenz verloren, über Legitimität des Staates zu urteilen. Diese Urteilskompetenz fiel samt dem Naturbegriff nun den Philosophen zu²², die nicht nur eine emanzipatorische Naturrechtslehre hervorbrachten, die unveräußerliche Freiheitsrechte des Individuums geltend machte, sondern auch einen Kritizismus, der über alle Wissenschaften Gericht halten wollte. Die Philosophie aber war nicht nur bestrebt, die Jurisprudenz als Leitwissenschaft abzulösen, um auch sie ihrem Urteil zu unterwerfen. Sie machte sich auch die juristischen Begriffe zu eigen, jene Begriffe also, derer sich der Absolutismus zur Rechtfertigung seiner selbst bediente.

Kant zitiert mit der Lehre vom Gesellschaftsvertrag eben jene Antwort, die der Jusnaturalismus auf die Frage nach den Rechtsgründen staatlicher Herrschaft gegeben hatte. Zwar kann die Lehre vom Sozialvertrag den Übergang vom *status naturalis* zum *status civilis* nur als ein Rechtsgeschäft vorstellen, muß rechtlich geregelte Verhältnisse also schon voraussetzen, wo sie erst herzustellen sind, und kann damit eine Begründung nicht leisten. Durch die negative Konzeption des Naturzustands als *bellum omnium contra omnes* aber wird die Staatsgründung als seine vernunftbefohlene Überwindung gerechtfertigt. Kant überträgt dieses Szenario auf das Feld der Philosophie: Im Streit zwischen Dogmatikern, Empiristen und Skeptizisten werde Vernunft allein polemisch gebraucht, indem dogmatisch Behauptung gegen Behauptung gesetzt wird. Auf diesem »Kampfplatz nimmer beizulegender Fehden« (B 804) läßt der Autor der *Kritik* die Kontrahenten auftreten mit »Rüstung« (B 806) und »Kriegswaffen« (B 805) und stellt ihre Auseinandersetzung so nicht nur als einen Anachronismus dar, den es zu überwinden gilt wie die Feudalherrschaft.²³ Vielmehr wird ein Zustand der Rechtlosigkeit und Gewalttätigkeit vorgestellt – hier »ist die Vernunft gleichsam im Stande der Natur und kann ihre Behauptungen und Ansprüche nicht anders geltend machen oder sichern, als durch Krieg« (B 779) –, um den Übergang zu einem Rechtszustand als dessen notwendige Überwindung erscheinen zu lassen. »So wie Hobbes behauptet« (B 780), muß der Naturzustand auch nach Kant verlassen werden durch die Unterwerfung unter das Gesetz. Diese ist nicht wiederum mit Waffengewalt zu erzwingen, denn »derjenige, der nichts als dogmatische Waffen mitbringt, um den Angriffen seines Gegners zu widerstehen« (B 782), muß ihm sicher erliegen. Die Not »innerer Kriege« (A IX) ist allein durch die Einsetzung eines Dritten zu überwinden. Anders als Hobbes zwar, der einen über den streitenden Religionsparteien stehenden Gesetzgeber konzipiert, stellt Kant den Dritten als Richter vor. Hinsichtlich seiner Neutralität ist dieser dem Souverän aber gleich: »Der Richter ist an sich gleichgültig, er spricht nicht aus Liebe sein Urteil, ist unparteiisch.«²⁴ Um den polemischen Gebrauch der reinen Vernunft, das heißt »die Vertheidigung ihrer Sätze gegen die dogmatischen Verneinungen derselben« (B 767), zu zügeln, muß der Dritte auf dogmatische Verfahrensweisen verzichten. Weder durch Teilnahme am Streit also, noch durch die Aufrichtung eines weiteren Lehrgesetzes will die Kritik zur Entscheidung über die Möglichkeit oder Unmöglichkeit einer Metaphysik überhaupt gelangen; die »Ruhe eines gesetzlichen Zustandes« (B 779) ist herbeizuführen durch die »Sentenz« einer neutralen Instanz, die zunächst allein durch ihre pazifizierende Leistung legitimiert ist.²⁵

Diese Anleihe bei der Naturrechtslehre erlaubt Kant einen Umgang mit genau dem Problem, das die Unterscheidung von »iuridischer« und »forensischer« Gerichtsmetaphorik verdeckt: Wie der Titel seines Werks doppeldeutig erkennen läßt, ist die reine Vernunft hier gleichzeitig Objekt und Subjekt der Kritik.

Den logischen Verwicklungen einer Selbstkritik sucht deren Darstellung durch eine eigentümliche Durchführung der Gerichtsmetaphorik zu entsprechen: Kant fungiert in diesem Prozeß als Anwalt, indem er die zur Verhandlung stehenden Ansprüche der Parteien selbst vorträgt, bevor er als Richter ein Urteil fällt. Letztlich schreibt der Autor sich selbst aber die bescheidene Rolle eines Gerichtsschreibers zu: »So war es rathsam, gleichsam die Acten dieses Processes ausführlich abzufassen, und sie im Archive der menschlichen Vernunft, zur Verhütung künftiger Irrungen ähnlicher Art, niederzulegen.« (B 732) In diesem Verfahren entscheidet mithin nicht die historisch-partikuläre Person Immanuel Kant, sondern die reine Vernunft urteilt über sich selbst »nach ihren ewigen und unwandelbaren Gesetzen« (A XII). Da diese ihrer Anwendung nicht vorgegeben, sondern durch diese selbst erst hervorzubringen sind, wird der Verdacht wach, der Verfasser einer Kritik, deren Kriterien er selbst souverän setze, wolle solchen Despotismus durch die Behauptung ihrer Universalität eskamotieren. Kant aber unterwirft seine *Kritik* durch ihre Veröffentlichung dem Urteil des Publikums und begründet dies in politischen Begriffen, wenn er über die reine Vernunft sagt, daß »deren Ausspruch jederzeit nichts als die Einstimmung freier Bürger ist, deren jeglicher seine Bedenklichkeiten, ja sogar sein *veto* ohne Zurückhalten muß äußern können.« (B 766) Da die menschliche Vernunft »keinen andern Richter anerkennt, als selbst wiederum die allgemeine Menschenvernunft, worin ein jeder seine Stimme hat« (B 780), muß das Gericht, vor dem die Sache der Philosophie verhandelt wird, eine besondere Form annehmen, die eine Beteiligung der Bürger an der Rechtsprechung zuläßt: Ein jeder vertritt seine Sache »vor Geschworenen von seinem eigenen Stande (nämlich dem Stande schwacher Menschen)« (B 503 f.).

Tatsächlich bietet Kant alles auf, was der jurisprudentielle Bildspender hergibt, um die Kritik als ein Verfahren darzustellen, das von einer »kritischen Sinnrechtfertigung durch diskursive Verfahrensrationalität« bestimmt ist. Zweifellos war die Jurisprudenz als terminologische Ressource für die Kritik attraktiv, weil sie einen Methodenkanon ausgebildet hatte, der eine Legitimation durch Verfahren in Aussicht stellte. Daß Kant über das Prozeßrecht hinaus auch die naturrechtliche Gründungsfiktion zitiert, läßt erkennen, daß er sich auf die selbstlegitimierende Wirkung einer »forensischen« Verfahrensweise, die das »Juridische« vergessen machen sollte, noch nicht verlassen konnte. Was der Satz, die Kritik der reinen Vernunft sei »dazu gesetzt, die Rechtsame der Vernunft überhaupt nach den Grundsätzen ihrer ersten Institution zu bestimmen und zu beurtheilen« (B 779), im Perfekt voraussetzt, muß der *Kritik der reinen Vernunft* betitelt Text erst vollziehen. Bevor das Gericht der reinen Vernunft den Streit der Dogmatiker beilegen kann, muß es eingesetzt und muß diese Setzung gerechtfertigt werden. Daß Kant die fingierte Rechtsinstanz mit einem apriorischen, »ewigen und unwandelbaren Gesetze« ausstattet, ist mehr als »ein allego-

risches Residuum, das an die iuridische Metaphorik der dogmatischen Metaphysik erinnert.²⁶ Nancy und Derrida haben die Abgründe einer Gerichtsbarkeit aufgedeckt, deren Einsetzung sich auf keine vorgängige Autorität berufen und nur durch einen Akt der »Selbstermächtigung«²⁷ vollziehen kann. Die Philosophie erklärt sich zur Richterin, vor der alles und zunächst sie selbst sich verantworten muß: »Sie ist der Diskurs des Gesetzes, die absolute Quelle aller Legitimation, das Recht des Rechts und die Gerechtigkeit der Gerechtigkeit als solcher, in den reflexiven Formen der Selbstdarstellung.«²⁸ Für die kantische Kritik aber stellte sich das Problem ihrer Selbstbegründung in einer konkreten historischen Situation.

1781 wurde nicht nur die erste *Kritik* veröffentlicht, sondern unter dem Titel *Corpus Juris Fridericianum* auch eine neue Prozeßordnung für die preußischen Länder. Sie ist Teil umfassender Reformen, die vor allem auf eine Zusammenfassung und Systematisierung des Rechts zielten. Die Entstehung eines Territorialstaats erforderte die Ersetzung überkommener standesgebundener Privilegien durch eine einheitliche Norm.²⁹ Aus den heterogenen Rechtsmassen des Gewohnheitsrechts und des römisch-kanonischen gemeinen Rechts sollte unter Berücksichtigung naturrechtlicher Prinzipien ein umfassendes, allgemeinverständliches und praxistaugliches Gesetzbuch geschaffen werden. Die Betitelung stellt das preußische Unternehmen in die Tradition des römischen *Corpus Juris Civilis*, auch bekannt als *Codex Justinianus*. Mit dem Namen des Souveräns ist hier wie dort nicht nur ein Auftraggeber bezeichnet, der die Kodifikation veranlaßt hat, sondern auch jene Instanz, die das Gesetz in Kraft setzt. Die alleinige Gesetzgebungsbefugnis des Königs aber mußte in den preußischen Ländern gegen den Widerstand der Feudalstände erst hergestellt werden. Um die absolute Königsherrschaft einschließlich der Rechtshoheit in einer Hand zu konzentrieren, bedurfte es auch hier einer Selbstermächtigung: In mehreren Paragraphen des Allgemeinen Gesetzbuchs wird ausdrücklich gemacht, daß die gesetzgeberische Gewalt allein und ausschließlich beim Staatsoberhaupt liegt.³⁰

Das ältere voluntaristische Prinzip einer imperativen Gesetzgebung wurde allerdings mit einer aufklärerischen Rationalisierung verbunden: »Ein vollkommenes Gesetzbuch wäre das Meisterstück des menschlichen Verstandes im Bereiche der Regierungskunst«, so philosophiert der König 1749 selbst: »Man müßte darin Einheit des Planes und so genaue und abgemessene Bestimmungen finden, daß ein nach ihnen regierter Staat einem Uhrwerke gliche, in dem alle Triebfedern nur einen Zweck haben.«³¹ Darin kommt nicht nur der Gedanke einer Rechtfertigung des positiven Rechts durch die zwingenden Axiome aufgeklärter Vernunft zum Ausdruck, sondern in der Metapher des Staatsmechanismus auch eine Gouvernementalität, die Gesetzgebung als Werkzeug eines sozialplanerischen, auf die Glückseligkeit der Untertanen zielenden Regierungshandelns begreift. Als Lenker dieser Staatsmaschine begreift der Philosophen-

könig sich selbst, weiß aber auch: »Das Vollkommene gehört leider nicht zum menschlichen Wesen«³². Demgemäß waren seine gesetzgeberischen Ambitionen nicht auf die Schaffung neuen Rechts gerichtet. Bei den Arbeiten am Landrecht ging es vor allem um die Verschriftlichung, sprachliche Vereinheitlichung, begriffliche Durchdringung und dogmatische Weiterentwicklung dessen, was sich als materielles Recht in Preußen historisch entwickelt hatte. Das neue Gesetzbuch, so einer seiner Verfasser, sollte ein »mit philosophischem Geist bearbeiteter Auszug des Gesetzes selbst«³³ sein.

Der Regent verfolgte sein Projekt zeitlich parallel zu Kants Fortschreibung der Kritik: Der erste Band des *Entwurfs* wurde 1784 gedruckt³⁴, die weiteren Bände erschienen in den Jahren bis 1788. Am 1. Juni 1794 trat das Allgemeine Landrecht für die preußischen Staaten in Kraft. Kant hat diesen Vorgang kommentierend begleitet: »Es ist ein alter Wunsch, der, wer weiß wie spät, vielleicht einmal in Erfüllung gehen wird«, so heißt es 1787 in der *Vorrede* zur zweiten Auflage der *Kritik der reinen Vernunft*, »daß man doch einmal statt der endlosen Mannigfaltigkeit bürgerlicher Gesetze ihre Principien aufsuchen möge; denn darin kann allein das Geheimniß bestehen, die Gesetzgebung, wie man sagt, zu simplifizieren.« (B 358) Zeitgenössische Leser werden diesen Satz mit dem preußischen Kodifikationsunternehmen in Zusammenhang gebracht haben. Im Text der *Kritik* aber hängt er mit Ausführungen zu einer Theorie der Prinzipien zusammen. Auf eben die für eine Vereinfachung der Gesetzgebung geforderte Weise wollte Kant selbst zunächst im Bereich der Vernunft verfahren. Neben der zeitlichen sind also auch sachliche Parallelen zwischen diesen Unternehmungen festzustellen. Indem der Philosoph sein Tun durchgehend in rechtlichen und politischen Begriffen reflektiert, setzt er es in Bezug zum Handeln der Regierung mit der deutlichen Tendenz, dessen Unzulänglichkeit nach Maßgabe der eigenen Maximen herauszustellen. Im »Zeitalter der Kritik« (A XXII), das er 1784 als »Zeitalter der Aufklärung oder Jahrhundert Friedrichs«³⁵ bezeichnet, sollte nach dem Vorbild des Philosophen auch der Regent »nach Principien reformieren«, das heißt »nicht am Staat flicken«.³⁶

Wie die staatliche Rechtsreform, so hat auch die prinzipientheoretische Kodifikation solcher Gesetze, denen der Vernunftgebrauch unterliegt, durchaus konservativen Charakter: Die Kritik bereitet ein System der Metaphysik vor, das Kant schon in der *Vorrede* zu ersten Auflage vorstellt als ein »Inventarium aller unserer Besitze durch reine Vernunft, systematisch geordnet« (A XXIII). Auch im Bereich der Metaphysik soll die Klärung der Rechtsverhältnisse zu befürchtende Unruhen verhindern, nämlich »dem Skandal vorbeugen, das über kurz oder lang selbst dem Volke aus den Streitigkeiten aufstoßen muß, in welche sich Metaphysiker (und als solche endlich wohl auch Geistliche) ohne Kritik unausbleiblich verwickeln« (B XXXIV). Im Reich der Philosophie, wo nicht eine repräsentative Person regieren, sondern eine unsichtbare Vernunft walten sollte, sei

das Chaos der »Anarchie« bisher nur durch die »Nothhülfe« niedergehalten worden, »den unruhigen Haufen um irgend einen großen Mann, als den Vereinigungspunkt, zu versammeln«. ³⁷ Kants Vorhaben dagegen war: »eine daurende Verfassung zu erzeugen«. ³⁸ In dieser entscheidenden Hinsicht sollte sein Unternehmen sich nicht nur von der Schulmetaphysik der Leibniz und Wolff, sondern auch vom Reformprojekt Friedrichs II. unterscheiden, dessen politische Grundlage die Schrift *Zum ewigen Frieden* 1795 auf den Begriff bringt: »Der Despotismus ist das [Staatsprinzip] der eigenmächtigen Vollziehung des Staats von Gesetzen, die er selbst gegeben hat, mithin der öffentliche Wille, sofern er von dem Regenten als sein Privatwille gehandhabt wird«. ³⁹ Im Einklang mit einer unter den preußischen Administrationsangehörigen weit verbreiteten Ansicht ⁴⁰ bekannten sich auch die federführenden Juristen zur »uneingeschränkten Monarchie«. ⁴¹ Damit waren der Rechtsreform in mehrfacher Hinsicht Grenzen gesetzt. Kant wollte darüber hinaus, Während der König als Gesetzgeber noch weitgehend despotisch verfuhr, hatte er eine republikanische Verfassung im Sinn – einen »ewigen Frieden« (B 780) strebt er im Bereich des Vernunftgebrauchs schon 1787 wortwörtlich an. ⁴² Im Rückblick auf einen »despotisch« (A IX) genannten Dogmatismus und dessen Konsequenzen erklärt Kant, daß die gleichsam feudale Anarchie des spekulativen Vernunftgebrauchs nicht durch eine Monarchie zu überwinden ist, die einen souveränen Willen als Geltungsgrund allgemeiner Gesetze behauptet: »Weil die Gesetzgebung noch die Spur der alten Barbarei an sich hatte, so artete sie durch innere Kriege nach und nach in völlige Anarchie aus« (A IX). Spuren der Barbarei trägt wie die Aristokratie noch die Autokratie, solange sie nicht auch den Gesetzgeber selbst einem »gesetzlichen Zwange« unterwirft, »der allein unsere Freiheit dahin einschränkt, daß sie mit jedes anderen Freiheit und eben dadurch mit dem gemeinen Besten zusammen bestehen könne« (B 780) – damit ist ein Rechtsbegriff antizipiert, den erst 1798 *Die Metaphysik der Sitten* im eigentlichen Sinne entwickelt. ⁴³ Das in der Republik der Vernunft herrschende Gesetz mußte ein universelles sein, und kein Souverän durfte über ihm stehen oder bei seiner Anwendung intervenieren, wie der König, neben der Gesetzgebung auch die Rechtspflege als ein Hoheitsrecht für sich in Anspruch nehmend, es am 1. Januar 1780 mit einem Machtspruch in der Müller Arnold-Sache getan hatte. Indem er hier unmittelbar in ein laufendes Verfahren eingriff und damit die von ihm selbst anerkannte Unabhängigkeit der Richter antastete, übertrat Friedrich II. Grenzen, die auch einem absoluten Monarchen gesetzt waren. ⁴⁴ Kants Bemerkung in der *Vorrede* von 1781, die Gerichtsbarkeit der Vernunft wolle »nicht durch Machtsprüche« (A XII) entscheiden, dürfte von seinen Zeitgenossen als Anspielung auf diesen zeitnahen Justizskandal verstanden worden sein.

Die Kodifikatoren wollten weitere Eingriffe dieser Art durch ein Machtspruchverbot verhindern. ⁴⁵ Nicht nur die Gerichtsherrlichkeit des Landesherrn, auch

seine gesetzgebende Gewalt sollte diszipliniert werden: Ein Sachverständigen-gremium von Ministerialbeamten und Fachjuristen sollte als Gesetzeskommission für die Einheit und Widerspruchsfreiheit der Zivilgesetzgebung Sorge tragen. Ziel dieser Bestrebungen war eine Trennung von juristischem Urteil und politischer Entscheidung. Im Bereich der Rechtsprechung wie im Bereich der Gesetzgebung galt es, Verfahren zu etablieren, deren eigenrationale Abläufe nicht durch Fremdinterventionen gestört werden.

Eine kommunikative Rechtfertigung wurde schon bei den Reformen selbst angestrebt: In bescheidenem Umfang zumindest wurde auch die Öffentlichkeit beteiligt. Zwar war eine verfassungsmäßige Einschränkung der fürstlichen Hoheitsrechte nicht vorgesehen. Immerhin wurde der erste Band des *Entwurfs* 1784 aber publiziert und das Publikum zur öffentlichen Kritik aufgefordert, was in Kants Aufklärungsaufsatz vom selben Jahr lobende Erwähnung findet.⁴⁶ Darin schien eine politische Freiheit sich anzukündigen, die Ernst Ferdinand Klein, neben Svarez der maßgebliche Verfasser des ALR, als »Mitwirkung der Staatsbürger bei der Regierung des Staats, besonders bey der Gesetzgebung«⁴⁷ definiert – nach Kant kam die gesetzgebende Gewalt dem vereinigten Willen des Volkes zu.⁴⁸ Die öffentliche Kritik aber konnte sich als Kontrolle der absoluten Staatsmacht in Preußen nicht durchsetzen⁴⁹, auch die das Machtspruchverbot betreffenden Bestimmungen sind der Revision des Gesetzbuchs unter Friedrich Wilhelm II. zum Opfer gefallen.⁵⁰ Trotzdem konnte Kant im Bereich des Politischen despotische Herrschaft noch 1795 für eine Übergangserscheinung halten, die eine republikanische Regierung des Staates bereits zulasse.⁵¹ Darin ging der Philosoph seinem König voran: Den Prozeß der Philosophie führt er im Namen einer »Vernunft, die kein dictatorisches Ansehen hat« (B 766 f).

Kant eilt mit solchen Formulierungen nicht nur der Geschichte voraus, sondern auch dem eigenen Denken. Wo er rechtliche und politische Begriffe in einem doppelten Sinne verwendet, metaphorisch in der Reflexion auf das eigene Tun, wörtlich mit Bezug auf das Regierungshandeln, nimmt er Gedanken vorweg, die er in rechts- und staatsphilosophischen Schriften erst später und unter dem Druck der Verhältnisse oft weniger konsequent formuliert hat. Doch die Selbstkritik der Vernunft war nur ein erster Schritt. Die *Vorrede* von 1781 kündigt bereits an, daß weder »Religion durch ihre Heiligkeit«, noch »Gesetzgebung durch ihre Majestät« (A XXII) sich der Kritik werden entziehen können. Bekanntlich traf die Ausführung dieses Vorhabens auf Widerstand.

III. Nachdem die positive Religion aus Gründen der Staatsräson einer Beurteilung durch die philosophische Kritik entzogen worden war, sollte sich bei der Ausführung einer transzendental gesicherten Rechtstheorie *a priori* ihr Verhältnis zum positiven Recht als ein weiteres politisches Problem erweisen. Die institutionellen Voraussetzungen der Kritik werden in der letzten von Kant selbst

publizierten Schrift *Der Streit der Facultäten* expliziert. Neben dem Verhältnis der Regierung zu den unterschiedlichen Fakultäten wird hier vor allem thematisiert, in welchen Verhältnissen diese zueinander stehen, und zwar die oberen jeweils zur unteren. Die empirisch vorfindliche Universität, der er ein Vernunftprinzip unterlegen wollte, war eine Staatsanstalt, die vor allem die Produktion und Reproduktion des Verwaltungspersonals zur Aufgabe hatte. Nicht nur die Lernenden sollten zu Staatsdienern werden, die Lehrenden selbst waren schon Beamte. Das *Allgemeine Landrecht für die königlich Preussischen Staaten* erklärte, daß Schulen und Universitäten »Veranstaltungen des Staates« sind, und setzte die Lehrer in die Rechte von »Königlichen Beamten«. ⁵²

Die Universitätsphilosophie aber sollte zweckfrei sein – insofern zumindest, als sie nicht unmittelbar der Regierung zu dienen hatte, wie die Fakultäten der Theologie, Jurisprudenz und Medizin. Diese sollten »Geschäftsleute oder Werkkündige der Gelehrsamkeit« ⁵³ hervorbringen, die der Regierung zum Wohl des Gemeinwesens nützlich waren. In dieser Zweckdienlichkeit sah Kant ein legitimes Interesse des Staates an universitären Lehrinhalten begründet, das eine weitgehende Normierung rechtfertigen sollte: Die Professoren waren an die Bibel, das Landrecht und die Medizinalordnung gebunden. Allein in der unteren Fakultät hatte die Lehre von solcher Bevormundung frei zu sein. Denn Philosophie sollte Selbstgesetzgebung der Vernunft sein, und diese Autonomie durfte durch kein fremdes Gesetz eingeschränkt werden. Einem Vernunftzweck sollte die Philosophie durchaus dienen: die Lehren der oberen Fakultäten nämlich dem Urteil der Vernunft unterwerfen. Einer Transzendentalphilosophie, die auf empirisches Wissen nicht angewiesen ist, schreibt Kant eine umfassende Kompetenz zu für eine Grundlagenreflexion in allen Bereichen. Diese würde nicht unmittelbar Zwecken der Regierung dienen, mittelbar aber durchaus. Die Universität ist als Reformagentur des absoluten Beamtenstaats konzipiert: Die Gelehrten sollen sich nicht »vertraulich ans Volk« wenden, sondern »ehrerbietig an den Staat« ⁵⁴, der sich in seinen Anweisungen für die medizinischen, theologischen und juristischen Fakultäten über deren Wahrheit und Zweckmäßigkeit von den Philosophen unterrichten lassen soll, damit »die obere Facultäten (selbst besser belehrt) die Beamte immer mehr in das Gleis der Wahrheit bringen«. ⁵⁵ Während die Professoren der juristischen Fakultät »nicht aus dem Naturrecht, sondern aus dem Landrecht« ⁵⁶ ihre Lehren schöpfen, muß der philosophischen Kritik darum auch das königlich sanktionierte Recht unterworfen sein. Statt ihrer bisherigen propädeutischen mußte der unteren Fakultät darum eine Wahrheitsfunktion zukommen, die eine Universität erst von einer bloßen Fachhochschule unterschiede. ⁵⁷ Aufgabe der Universitätsphilosophie war nach Kant die »Brechung des Regimentalen« ⁵⁸: Die Ausbildung der Beamten, der »Werkzeuge« ⁵⁹, mittels derer die Regierung ihre Herrschaft über das Volk ausübte, mußte den Prinzipien der Vernunft unterworfen werden.

Nachdem die zur Leitwissenschaft aufstrebende und sich selbst als Rechtsprechung darstellende Philosophie in diesem Streit auf eben jene Bereichswissenschaft gestoßen ist, deren Begriffe sie zu eigener Verwendung übernommen hatte, wendet sie sich in ihrer im selben Jahr gedruckten Rechtslehre ihrem Modell zu. Der Juridismus der Vernunftkritik stellt sich dabei als ein »Hyperjuridismus«⁶⁰ heraus, der eine Urteilskompetenz in Anspruch nimmt, die höher ist als die staatliche. Zwar macht die Kritik dem König nicht seine gesetzgebende Gewalt streitig, sie erhebt aber exklusive Ansprüche auf eine urteilende Funktion, die der Regent mit der seinen nicht verwechseln darf. Dieses Vorrecht sieht die Philosophie darin begründet, daß sie als Metaphysik Rechtsverhältnisse *a priori* erfäßt. Während der Rechtsgelehrte nur anzugeben weiß, »was Rechtens sei (*quid sit iuris*), d.i. was die Gesetze an einem gewissen Ort und zu einer gewissen Zeit sagen oder gesagt haben«, erschließt sich dem Philosophen »das allgemeine Kriterium, woran man überhaupt Recht sowohl als Unrecht (*iustum et iniustum*) erkennen könne«.⁶¹

Die kantische Juridifizierung des philosophischen Denkens ist hier im Zusammenhang mit einem Anti-Juridismus zu sehen, den Ian Hunters engagierte Darstellung der Rivalität zwischen einer »zivilen«, juristisch geprägten, und einer »metaphysischen« Tradition der Aufklärungsphilosophie überdeutlich gemacht hat⁶²: Indem sie das positive Recht transzendiert, um es dem Urteil einer reinen Vernunft zu unterwerfen, stellt die Philosophie eine rechtliche Friedensordnung in Frage, die durch eine religiöse Neutralisierung und immanente Begründung des Gesetzes erreicht worden war.⁶³ Nach Kant sollte es den letzten Grund seiner Geltung nicht im Willen des Souveräns haben, sondern in transzendentalen Prinzipien, die sich den empirischen Kenntnissen der Juristen entziehen und allein dem Philosophen zugänglich sind. Innerhalb des absolutistischen Rechtsstaats erneuert die aufstrebende Universitätsphilosophie damit im Namen der Vernunft einen Anspruch auf eben jene Position, die den Religionsparteien durch die Souveränitätslehre abgesprochen worden war. Anthropologisch begründet dieser metaphysische Anti-Positivismus sich in der Lehre vom *homo duplex*. Mit der Unterscheidung von *homo noumenon* und *homo phaenomenon* macht sie es dem Menschen – und dem Philosophen zuerst – zur Aufgabe, sich trotz seines sinnlichen Wesens frei zu machen von pathologischen Antrieben, um eines logischen Sein in der Welt des Intelligiblen teilhaftig zu werden. Begreift man die deutsche Universitätsmetaphysik nicht als eine Wissenschaft unter anderen, sondern als eine Form der Lebensführung⁶⁴, dann wird die Spannung deutlich, in der sie zur preußischen Rechtskultur steht. »Die Begierde zu herrschen«, so Kant in einer Notiz, »ist bey der juristen Facultät in der Regel.«⁶⁵ Indem er sich ihre Begriffe aneignet, verleiht er der Lehre der Juristen nicht philosophische Sanktion. Die Metaphysik betreibt Mimikry am Herrschaftsdiskurs ihrer Zeit, um ihn mit seinen eigenen sprachlichen Mitteln

zu überbieten. Die Rechtsmetaphorik bei Kant dient der Brechung des Regimentalen.

Anmerkungen

- 1 Für Zitate aus Immanuel Kants *Kritik der reinen Vernunft* werden die Seitenzahlen im folgenden nach den Bänden III und IV der Akademie-Ausgabe (Sigle *AA*), Berlin 1900 f., im Text angegeben, wobei die Sigle A für die erste Auflage und die Sigle B für die zweite Auflage steht.
- 2 Hans Vaihinger: *Commentar zu Kants Kritik der reinen Vernunft*, hg. von Raimund Schmidt, Bd. I, Stuttgart-Berlin-Leipzig 1922 (1881), S. 107–116.
- 3 Carl Schmitt: *Politische Romantik*, 2. Aufl., München-Leipzig 1925, S. 137.
- 4 Immanuel Kant an Marcus Herz, 24.11.1776, *AA X*, S. 199.
- 5 Hans Blumenberg: *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Frankfurt/Main 1999, S. 10–13.
- 6 Siehe dazu Jean-Luc Nancy: *Le discours de la syncope I. Logodaedalus*, Paris 1976, und Willi Goetschel: *Kant als Schriftsteller*, Wien 1990.
- 7 Friedrich Kaulbach ist in seinen Kant-Deutungen wiederholt auf die »juridische Physiognomie der theoretischen Vernunft« eingegangen. Siehe zum Beispiel *Das transzendental-juridische Grundverhältnis im Vernunftbegriff Kants und der Bezug zwischen Recht und Gesellschaft*, in: Kaulbach: *Studien zur späten Rechtsphilosophie Kants und ihrer transzendentalen Methode*, Würzburg 1982, S. 111. Im Anschluß an Kaulbach hat David Roland Doublet »Kants durch und durch rechtsphilosophisch geprägtes Verständnis von Vernunft« ausführlich dargestellt, dabei aber nicht das Vorhaben verwirklicht, »das ganze transzendentalphilosophische Projekt aus rechtsphilosophischer Perspektive [zu] betrachten« (*Die Vernunft als Rechtsinstanz. Die Kritik der reinen Vernunft als Reflexionsprozess der Vernunft*, Oslo-Paderborn 1989, S. 152, S. 10). Vielmehr wird Kant hier beim Wort genommen und die juridische Selbstdarstellung der Kritik fortgeschrieben.
- 8 Hans Kiefner: *Ius praetensum, Preussisches Zivil- und Zivilprozessrecht, richterliche Methode und Naturrecht im Spiegel einer Reflexion Kants zur Logik*, in: Kiefner: *Ideal wird, was Natur war. Abhandlungen zur Privatrechtsgeschichte des späten 18. und des 19. Jahrhunderts*, Goldbach (bei Aschaffenburg) 1997.
- 9 Gottfried Achenwall: *Ius naturae*, Göttingen 1767, § 292, zitiert nach Friedrich Kaulbach: *Die rechtsphilosophische Version der transzendentalen Deduktion*, in: Kaulbach: *Studien zur späten Rechtsphilosophie Kants*, S. 35.
- 10 Christoph Siegmund Holzschuber: *Deductions-Bibliothek von Teutschland*, Bd. I, Frankfurt-Leipzig 1778, S. 467, zitiert nach Fumiyasu Ishikawa: *Kants Denken von einem Dritten. Das Gerichtshof-Modell und das unendliche Urteil in der Antinomienlehre*, Frankfurt/Main [u.a.] 1990, S. 17.
- 11 Dieter Henrich: *Kant's Notion of a Deduction and the Methodological Background of the First Critique*, in: *Kant's Transcendental Deductions. The Three »Critiques« and the »Opus postumum«*, hg. von Eckart Förster, Stanford 1989, S. 34. Dieses Schrifttum diente vor allem der gerichtlichen Klärung von Streitigkeiten zwischen den Regenten der Fürstentümer, Stadtrepubliken und anderen Herrschaftseinheiten des Reichs. Die Parteien mußten Deduktionen vorlegen, um im Falle von Erbschafts-

- streitigkeiten zum Beispiel die Rechtmäßigkeit ihrer territorialen Ansprüche zu begründen. Da aus der Rezeption des römischen Zivilrechts und der damit verbundenen Modernisierung auch neue Ansprüche an diese ältere Gattung folgten, wurden Richtlinien für die Abfassung von Deduktionsschriften verfaßt. Als vorbildlich galten im 18. Jahrhundert die Schriften Pütters, der Kant auch als Mit-Verfasser des Kompendiums bekannt war, auf dessen Grundlage er über Naturrecht las. Mit Deduktionsschriften selbst dürfte Kant während seiner 1766 aufgenommenen Tätigkeit in der Königlichen Bibliothek von Königsberg in Berührung gekommen sein, wo er zunächst mit der Sicherung der Bestände beschäftigt war.
- 12 Siehe dazu Ralf Konersmann: *Figuratives Wissen. Zur Konzeption des Wörterbuchs der philosophischen Metaphern*, in: *Neue Rundschau*, 116(2005)2, S. 31 f.
- 13 Peter L. Oesterreich: Artikel »Richten«, in: *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*, hg. von Ralf Konersmann, Darmstadt 2007, S. 311.
- 14 Martin Heidegger: *Die Frage nach dem Ding. Zu Kants Lehre von den transzendenten Grundsätzen (1935/36)*, Tübingen 1987, S. 137.
- 15 Siehe dazu Erich Hörl: *Römische Machenschaften. Heideggers Archäologie des Juridismus*, in: *Urteilen/Entscheiden*, hg. von Cornelia Vismann, Thomas Weitin, München 2005.
- 16 Vgl. Jean-Luc Nancy: *Lapsus Judicii*, in: Nancy: *L'imperatif categorique*, Paris 1983, S. 37, und Jacques Derrida: *Privileg. Vom Recht auf Philosophie*, Wien 2003, S. 108.
- 17 Vgl. Hans Blumenberg: *Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit*, in: Blumenberg: *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, hg. von Anselm Haverkamp, Frankfurt/Main 2001, S. 193.
- 18 Ebd.
- 19 Anselm Haverkamp: *Metaphorologie zweiten Grades: Unbegrifflichkeit, Vorformen der Idee*, in: Haverkamp: *Metapher. Die Ästhetik in der Rhetorik. Bilanz eines exemplarischen Begriffs*, München 2007.
- 20 So Blumenberg mit Husserl in *Lebenswelt und Technisierung*, in: Blumenberg: *Wirklichkeiten in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede*, Stuttgart 1981, S. 26.
- 21 Michael Stolleis: *Geschichte des öffentlichen Rechts*, Bd. 1: *Reichspublizistik und Polizeywissenschaft*, München 1988, S. 289.
- 22 Vgl. Wilhelm Schmidt-Biggemann: *Die Modelle der Human- und Sozialwissenschaften in ihrer Entwicklung*, in: *Die Geschichte der Universität in Europa*, Bd. II: *Von der Reformation zur Französischen Revolution (1500-1800)*, hg. von Walter Rüegg, München 1996, vor allem S. 408-424.
- 23 So pointiert Goetschel, vgl. *Kant als Schriftsteller*, S. 113.
- 24 Kant, Refl. 6095, AA XVIII, S. 450.
- 25 Vgl. Kurt Röttgers: *Kritik und Praxis. Zur Geschichte des Kritikbegriffs von Kant bis Marx*, Berlin-New York 1975, S. 34.
- 26 Oesterreich: Artikel »Richten«, S. 315.
- 27 Derrida: *Privileg*, S. 115.
- 28 Ebd., S. 113.
- 29 Einer tatsächlichen Gleichstellung der Rechtssubjekte, wie das Naturrecht sie forderte und die Revolution sie in Frankreich auch politisch umsetzte, stand in Preußen allerdings eine ständisch-konservative Grundhaltung entgegen, die auch das Landrecht bestimmte und ihm sein »Janusgesicht« verlieh (Reinhard Koselleck: *Preußen zwischen Reform und Revolution. Allgemeines Landrecht, Verwaltung und soziale Bewegung von 1791 bis 1848*, 2. Aufl., Stuttgart 1975, S. 24).
- 30 »Das Recht, Gesetze und allgemeine Polizeyverordnungen zu geben, dieselben wie-

- der aufzuheben, und Erklärungen darüber mit gesetzlicher Kraft zu erteilen, ist ein Majestätsrecht.« (ALR II, 13 § 6, S. 589, siehe auch Einleitung §§ 1, 2, 3, S. 51).
- 31 Friedrich II: *Über die Gründe, Gesetze einzuführen oder abzuschaffen*, in: *Die Werke Friedrichs des Großen*, hg. von Gustav Berthold Volz, Bd. VIII, Berlin 1913, S. 32.
- 32 Ebd.
- 33 *Entwurf eines allgemeinen Gesetzbuchs für die Preussischen Staaten*, Th. II, Abth. III, Berlin 1788, Vorerinnerung, zitiert nach Andreas Schwennicke: *Die Entstehung der Einleitung des Preussischen Allgemeinen Landrechts von 1794*, Frankfurt/Main 1993, S. 131.
- 34 *Entwurf eines allgemeinen Gesetzbuchs für die Preussischen Staaten*, Teil I, Berlin 1784.
- 35 Immanuel Kant: *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*, AA VIII, S. 40.
- 36 Immanuel Kant: *Zum ewigen Frieden*, Vorarbeiten im Nachlaß, AA XXIII, S. 162.
- 37 Immanuel Kant: *Über eine Entdeckung nach der alle neue Kritik der reinen Vernunft durch eine ältere entbehrlich gemacht werden soll*, AA VIII, S. 247.
- 38 Ebd.
- 39 Kant: *Zum ewigen Frieden*, AA VIII, S. 352.
- 40 Eckhart Hellmuth: *Naturrechtsphilosophie und bürokratischer Werthorizont. Studien zur preussischen Geistes- und Sozialgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Göttingen 1985, S. 142 ff.
- 41 »Die uneingeschränkte Monarchie hat vor allen übrigen Regierungsformen die sichtbarsten Vorzüge.« (Carl Gottlieb Svarez: *Vorträge über Recht und Staat*, hg. von Hermann Conrad, Gerd Kleinheyer, Köln-Opladen 1960, S. 475).
- 42 Zur Parallele von Metaphysik und Politik siehe Hans Saner: *Kants Weg vom Krieg zum Frieden*, Bd. 1: *Widerstreit und Einheit. Wege zu Kants politischem Denken*, München 1967, S. 237–275.
- 43 »Das Recht ist also der Inbegriff der Bedingungen, unter denen die Willkür des einen mit der Willkür des andern nach einem allgemeinen Gesetze der Freiheit zusammen vereinigt werden kann.« (Immanuel Kant: *Die Metaphysik der Sitten*, AA VI, S. 230).
- 44 Vgl. Malte Dießelhorst: *Die Prozesse des Müllers Arnold und das Eingreifen Friedrichs des Großen*, Göttingen 1984, S. 64.
- 45 Siehe dazu Schwennicke: *Die Entstehung der Einleitung des Preussischen Allgemeinen Landrechts von 1794*, S. 136–173.
- 46 Vgl. Kant: *Was ist Aufklärung?*, AA VIII, S. 41.
- 47 Ernst Ferdinand Klein: *Grundsätze der natürlichen Rechtswissenschaft nebst einer Geschichte derselben*, Halle 1797, S. 277.
- 48 Vgl. Kant: *Die Metaphysik der Sitten*, § 46, AA VI, S. 312 f.
- 49 Eine Kabinettsorder des Königs vom 23. Dezember bringt deutlich seine Geringschätzung zum Ausdruck (vgl. Peter Krause: *Die Überforderung des aufgeklärten Absolutismus Preussens. Zu den Hemmnissen auf dem Weg zum Allgemeinen Landrecht*, in: *Reformabsolutismus und ständische Gesellschaft. Zweihundert Jahre Preussisches Allgemeines Landrecht*, hg. von Günter Birtsch, Dietmar Willoweit, Berlin 1998, S. 159, Anm. 41).
- 50 Siehe den Gesetzesanhang bei Hermann Conrad: *Die geistigen Grundlagen des Allgemeinen Landrechts für die preussischen Staaten von 1794*, Köln-Opladen 1958, S. 44 ff. Zur Revision des Allgemeinen Gesetzbuches siehe Thomas Finkenauer: *Vom Allgemeinen Gesetzbuch zum Allgemeinen Landrecht - preussische Gesetzgebung in der Krise*, in: *ZRG G.A.* 113 (1996).

- 51 Vgl. Kant: *Zum ewigen Frieden*, AA VIII, S. 352.
- 52 *Allgemeines Landrecht für die Preussischen Staaten von 1794*, II 12, § 1, § 73, Textausgabe, hg. von Hans Hattenhauer, Frankfurt/Main–Berlin 1970, S. 548, 587.
- 53 Immanuel Kant: *Der Streit der Facultäten*, AA VII, S. 18.
- 54 Ebd., S. 89.
- 55 Ebd., S. 29.
- 56 Ebd., S. 23.
- 57 Siehe dazu Notker Hammerstein: *Vom Rang der Wissenschaften. Zum Aufstieg der Philosophischen Fakultät*, in: *Zwischen Wissenschaft und Politik. Studien zur deutschen Universitätsgeschichte*, hg. von Armin Kohnle, Frank Engehausen, Stuttgart 2001.
- 58 Günther Bien: *Räsonierfreiheit und Gehorsamspflicht. Die Universität und der Prozeß der Aufklärung in Kants staatsrechtlichen Schriften*, in: *Akten des 4. Internationalen Kant-Kongresses Mainz*, hg. von Gerhard Funke, Berlin–New York 1974, Teil II, S. 619.
- 59 Kant: *Der Streit der Facultäten*, AA VII, S. 18.
- 60 Derrida: *Privileg*, S. 112.
- 61 Kant: *Metaphysik der Sitten*, AA VI, S. 229.
- 62 Ian Hunter: *Rival Enlightenments. Civil and Metaphysical Philosophy in Early Modern Germany*, New York–Cambridge 2001.
- 63 Vgl. ebd., S. 317.
- 64 Vgl. ebd., S. 285.
- 65 Kant, AA XVIII, S. 686.

Olaf Briese

»Wartungsarm und formschön«

Zur Ästhetik der »Berliner Mauer«¹

Wann fiel die Berliner Mauer? Erst im November 1989? Der wohl erste Mauerfall ereignete sich 1962. Am 11. Januar waren, wie *Der Tag*, *Telegraf* und *Berliner Morgenpost* tags darauf berichteten und fotografisch dokumentierten, an zwei Stellen an der Grenze von Berlin-Mitte (Scharnhorststr./Boyenstr.) Mauerteile auf einer Länge von ca. 20 m Richtung Westen abgestürzt – oben aufliegende Betonpfeiler einschließlich der Metall-Y-Träger mit Stacheldraht. Die West-Berliner Polizei, die davon offenbar erst aus der Presse erfahren hatte, protokollierte: »Gegen 07.00 Uhr wurde festgestellt, daß in N 65 gegenüber dem Hause Boyenstraße 39 der Sims der Grenzmauer in einer Länge von ca. 20 m vermutlich infolge Witterungseinflüsse eingestürzt ist. Zur Zeit sind 9 Grenzpolizisten, 1 Schützenpanzer der Grenzpolizei und ein sowjetsektoraler Kranwagen am Ort und führen die Instandsetzungsarbeiten durch. 3 Schützenpanzer, 1 Jeep und 1 Lkw der französischen Streitkräfte sind ebenfalls am Ort.«²

Ein Einzelfall? Solche Mauerfälle gab es aufgrund mangelnder oder gar fehlender Fundamentierung bzw. mangelnder Abdichtung der Mauer von oben anfangs immer wieder. Eine besonders pikante Angelegenheit war der Fall von ca. 30 m Mauer Ende März in der Reinickendorfer Klemkestraße. Denn erst dieser Mauerfall Richtung Westen gab den Anlaß, hier den Grenzverlauf genau zu überprüfen. Ergebnis der Recherchen beider Seiten: Die Mauer befand sich an dieser Stelle mehrere Meter vorgeschoben auf dem Gebiet West-Berlins. Folglich wurden die kläglichen Reste am 31. März von West-Berliner Polizei unter dem Schutz der französischen Alliierten entsorgt.³ – Hier ein weiteres – zweifellos außergewöhnliches – Ereignis von 1988. Es beschäftigte unter anderem den Minister für Nationale Verteidigung der DDR (Keßler), den Minister für Kohle und Energie (Mitzinger), den Vorsitzenden des Ministerrats (Stoph), den Vorsitzenden der Staatlichen Plankommission (Schürer), den Sekretär für Wirtschaft des ZK der SED (Mittag), den für Sicherheitsfragen (Krenz) sowie den 1. Sekretär der Bezirksleitung der SED (Schabowski).

Was war geschehen? Auf dem Gelände des volkseigenen Betriebs Bergmann-Borsig, eines Großbetriebs der Industrieanlagenfertigung mit mehreren tausend Angestellten im heutigen Berlin-Pankow, waren im April 1988 Teile einer bis zu fünf Meter hohen Fabrikmauer eingestürzt, die hier die vorgeschobene Vorder-

mauer des Grenzsyste.ms bildete. Hier, in einem unübersichtlichen und verschachtelten Gebiet (sämtliche Betriebsangehörige mußten eine Sondererlaubnis vorweisen), bildete also eine Fabrikanlage den vordersten Wall gen Westen. Dieser Mauerfall – auch andere Teile dieses Fabrikwalls galten seit längerem als einsturzgefährdet – rief bürokratische Verhandlungen sondergleichen auf den Plan. Letztlich ging es um einen nicht unerheblichen finanziellen Streitwert. Das Gesamtvolumen für den Neubau dieser Grenze nach zeitgemäßem Standard betrug 38 Mio. Mark. Am Ende gelang es den finanziell klammen Grenztruppen denkwürdigerweise, diese Kosten dem Ministerium für Kohle und Energie aufzubürden.⁴

Kurz bevor das architektonische »achte Weltwunder« endgültig fallen sollte, bestand es also an abgelegenen Ecken noch immer aus überkommenen und baufälligen Provisorien, aus Elementen ganz unterschiedlicher Bauphasen. Und woraus hatte es anfangs bestanden? Mitte September sowie Mitte November 1961, also wenige Wochen nach dem Mauerbau, wanderten zwei Chronisten die gesamte, 46 km lange innerstädtische Grenze westlicherseits ab, und sie hinterließen ihre Beobachtungen. Fazit: Maroder Mauer-Murks aus Stacheldraht, bröckelnden Fabrik- bzw. Friedhofsmauern und grotesk vermauerten, kriegszerfressenen Hausfassaden.⁵ Handelte es sich also überhaupt um eine Mauer? Nur sehr bedingt. Anfangs war da gar kein Mauerbau. Die Einsatzbefehle für die Nacht vom 12. zum 13. August sprachen von pionierteknischer Sicherung (obwohl Ulbricht schon von Beginn an eine Mauer favorisierte, hatte Chruschtschow maximal Stacheldraht erlaubt). Ulbrichts für alle überraschendes fistelndes Diktum auf der Pressekonferenz vom 15. Juni 1961, daß niemand die Absicht habe, eine Mauer zu errichten, hatte aus dieser Perspektive also durchaus einen Sinn. Es war ein abgerungenes Bekenntnis zu Moskau. Vorerst blieb es bei Stacheldraht und bei der zusätzlichen architektonischen Befestigung sensibler Regionen mit Betonteilen (beispielsweise Durchgangsstraßen). Man konzipierte einen Gartenzaun mit Truppenbewehrung, mehr nicht. Damit hoffte man, dem Flüchtlingsproblem (zwischen Gründung der DDR und Mauerbau: 2,6 Millionen Menschen) Einhalt gebieten zu können – als hätte man es lediglich mit einem emotional leicht labilen Staatsvolk zu tun, das nun endlich wisse, wo der Hammer hängt. Die nachfolgende Wucht der Grenzdurchbrüche beendete diesen paternalistischen Diktatorentraum. Man fuhr – Schlüsseldokument ist die Tagung des sogenannten »Zentralen Stabes« unter Honecker vom 20. September 1961 – gnadenlos und umfassend die Instrumente auf. Begünstigend kam die äußerst laue Reaktion der Alliierten hinzu. Denn die drei nicht-sowjetischen Besatzungsmächte spielten das allen Seiten vorteilhafte Spiel mit, sie wetteiferten geradezu darum, die Grenzanlagen gegen Anschläge westlicherseits zu schützen. Auch das bestärkte die Machthaber um Ulbricht und Honecker vorzupreschen; auch das verschaffte ihnen den Rückhalt, den Zaun zur Mauer aufzurüsten.

War die »Mauer« also ein ungeplanter Selbstläufer, resultierend aus dem ungebrochenen heftigen Fluchtwillen der Ostdeutschen, kombiniert mit alliierter Gleichgültigkeit gegen die bisherige Sperre? Oder war die Mauer als Mauer nicht doch von Anfang an geplant? Wie auch immer: Am 20. September 1961, rund fünf Wochen nach der Abriegelung, fiel die Entscheidung für eine wirkliche »Mauer«. Sie fiel nach sorgfältiger Faktorenabwägung. Grund war die ungebrochene Flüchtlingswelle, die auch an den bisherigen Sperrern nicht stoppte. Verbindlich wurde nunmehr bestätigt, Straßen aufzureißen, Gräben zu ziehen, Drahtzäune auszubauen und Betonplatten über Verbindungsstraßen zu legen. Ebenso wurde die Errichtung von 2 m hohen Mauern für einen innerstädtischen Abschnitt von 18–20 km beschlossen (teilweise waren solche vermauerten Kleinstabschnitte schon ab 15. August entstanden, laut in West-Berlin erscheinenden Zeitungen war vor allem der 17. August ein Schlüsseltag). Diese Minimalvermauerung von 20 km war vorerst das Maximum. Bedenkenträger wie Staatssicherheitschef Mielke und Armeechef Hoffmann, die offenbar den Gegenwind aus Moskau in Rechnung stellten, hatten nämlich Vorbehalte. Sie wiesen darauf hin, daß für die Außenbezirke und für die sogenannte »grüne Grenze« eine Mauer nicht vorteilhaft sei, da sie Schatten werfe und Flüchtlinge nur begünstige. Auch hielten sie – eigentlich ein sich selbst entlarvendes Argument – Stacheldraht für haltbarer und für sperrtechnisch effektiver. Für den Fall der Fälle gaben sie also mit taktierendem Blick nach Moskau ihre Bedenken zu Protokoll, und noch ein Jahr später, am 14. September 1962, berichtete Armeechef Hoffmann der 12. Sitzung des »Nationalen Verteidigungsrats« unbeeirrt: »Am wirksamsten gegen Grenzverletzer sind die Drahtsperrren«⁶. Dennoch, trotz einiger Vorgängerbauten: Auf diesen 20. September 1961 läßt sich der tatsächliche Beginn des planmäßigen Baus einer steinernen »Berliner Mauer« datieren.⁷ Verwirklicht wurde er, bei entsprechendem Planungsvorlauf, vor allem in den konzertierten Mauerbauaktionen in den Tagen um den 20. November 1961 (die von den Zeitungen West-Berlins engagiert dokumentiert wurden), und insgesamt ist von einer zeitlichen Aufeinanderfolge mehrerer verschiedener Sperranlagen auszugehen, von denen man fünf bzw. sechs im engeren Sinn als Mauern bezeichnen kann. Gerade der vertiefte Blick auf die eigentliche Entstehung dieser »Mauer«, die anfangs als solche kaum geplant war, verdeutlicht die Dynamik dieses nach innen, gegen die DDR-Bewohner gerichteten Sperrsystems. Mauern waren anfangs ein im Grunde marginales Element. In einem komplexen Bedingungsgefüge von innen- und außenpolitischen, militärischen, ökonomisch-finanziellen und nicht zuletzt ästhetischen Erwägungen wurde das Grenzregime derart forciert, daß Mauern – also »die Mauer« – immer mehr zur militärisch-sperrtechnischen und zur visuell-ästhetischen Dominante wurde.

1. Vom Mauer-Pfusch zur ökologischen Grenze

Die – auch zeitlich gesehen – allererste Sperre war eine Menschensperre, eine Leibersperre. So wurde noch im November 1961 beobachtet: »An der Lindenstraße müssen Mauerlücken im Zuge von Verstärkungsarbeiten zeitweilig mit Menschenleibern gedeckt werden.«¹ Mit physisch-leiblicher Präsenz wurden potentielle Flüchtlinge eingeschüchtert und abgeschreckt. In der ostdeutschen Bildpropaganda nahm eine solche Menschenmauer (bevorzugt aus Angehörigen betrieblicher Kampfgruppen und eben nicht aus klassischen Militärs bestehend) einen repräsentativen Platz ein. Das hatte mindestens zwei Gründe. Einerseits sollte mit dem inszenierten Blick Richtung Westen vermittelt werden, daß es sich nicht um eine Grenzziehung nach innen, sondern nach außen, gegen imperialistische Aggressoren handle. Andererseits dominierte bilddidaktisch das vormoderne Ideal einer unmittelbaren Körperlichkeit. Diese Menschenmauern – effektiv inszeniert vor allem am Brandenburger Tor – demonstrierten sozialen Rückhalt und soziale Kohäsion, symbolisierten unmittelbare Vergesellschaftung sowie den Kultus von Männlichkeit. Sie waren eine anthropogene Machtdemonstration: eines elementaren nackten Substrats, gesteckt in Uniformhaut. Bei aller anschließenden technischen Aufrüstung blieben diese Körpermauern das *non plus ultra* der DDR-Grenzsicherung. Die wachsende Lücke zwischen den Körpern wurde aber zunehmend durch Signaltechniken und die Fernwirkung von Gewehrläufen ersetzt.

Hinzu kam als wichtigstes und effektivstes technisches Sperrmittel der Anfangszeit Stacheldraht, erfunden Ende des 19. Jahrhunderts. Er war äußerst schnell aufzubauen, war mobil und billig. Er hatte seine Effizienz in den Kriegen und Lagern des 20. Jahrhunderts genügend unter Beweis gestellt. In einem geradezu automatisierten Reflex wurde von den Mauererbauern um Honecker zu dieser »kleinen Lösung« gegriffen. Es wuchs (obwohl anfangs und in völliger Verkennung der Dauerkrise offenbar nur an eine vorübergehende Lösung gedacht wurde) nichts anderes als gigantische Lagerarchitektur, ein grandioser Lagerzaun, der der Tendenz nach ein ganzes Land umfaßte. Dennoch hatte Stacheldraht, wenn man von ökonomischen Vorteilen absieht, zwei entscheidende Nachteile. Erstens evozierte er zwangsläufig das Bild einer Einsperrung. Zweitens konnte Stacheldraht gegen gewaltsame Durchbrüche mit Fahrzeugen nicht wirklich schützen.

a) *Mauer der »ersten Generation«.* Aufgrund des Abwägens von Vor- und Nachteilen wurde deshalb auf der oben erwähnten Sitzung vom 20. September 1961 der Bau einer Mauerstrecke von 18–20 km beschlossen, zwei Meter hoch (es wird vermutet, daß Ulbricht persönlich die treibende Kraft einer weiteren umfassenden Vermauerung war, die er schließlich auch gegen Chruschtschow durch-

setzte, der eher den kurzlebigeren Stacheldraht favorisierte⁹). Doch schon zuvor waren an bestimmten Punkten Mauerabschnitte entstanden, unmittelbar im Zusammenhang mit der Grenzschließung. Diese Mauern waren anfangs aber nicht die industriell gefertigten Gübelemente der Mauer der »dritten« und »vierten Generation«, die ab 1965 bzw. 1976 errichtet wurden. Vielmehr handelte es sich um ein wüstes Konglomerat aus Betonplatten, Betonbalken, Ziegeln sowie Gasbetonsteinen (Hohlblocksteine) mit Stacheldrahtkrone, meist nur 30 cm stark – ein perverses Werk städtischer Aufbauarbeit, eine ruinöse Rumpelmauer in der noch immer kriegsversehrten Stadt, aufgrund meist nicht vorhandener Fundamentierung schlichtweg baufällig, wie der Berliner Stadtkommandant Poppe Ende 1964 selbstkritisch einschätzen mußte: »Auf Grund der Bedingungen, die durch die Maßnahmen des 13. August 1961 gegeben waren, wurden die pioniertechnischen Anlagen in kurzer Zeit, ohne notwendige Erprobung, bei teilweise ungenügender Fachkenntnis der eingesetzten Kräfte, errichtet.«¹⁰

b) *Mauer der »zweiten Generation«*. In der Forschungsliteratur bestehen unterschiedliche Auffassungen, was als »zweite Generation« gelten könne. Einerseits gilt die nunmehr durch Betonblöcke, Platten und Pfeiler abgestützte einstige dünne Strichmauer, die, wie oben zu sehen war, zuvor gelegentlich einfach umstürzte, als Mauer »zweiter Generation«. Das wäre also lediglich eine abgesteifte, dickere Mauer. Andererseits wird das kombinierte Ensemble aus Vordermauer und Hinterlandmauer als Mauer »zweiter Generation« angesehen. Offenbar ab Juni 1962 begann die systematische Errichtung dieser Hinterlandmauer. Damit entstand der eigentliche Todesstreifen, ein grell ausgeleuchteter Käfig, begrenzt von zusammengestückelten Improvisorien. Vor allem die Vordermauer war noch immer ein unverputztes wildes Material- und Stilgemisch. Betonplatten, Betonbalken, Gasbetonsteine, Ziegel, Stacheldraht wurden – architektonische Orgie – wüst miteinander kopuliert. Bestehende Friedhofsmauern und zugemauerte Hausfassaden kamen, wie an der Bernauer Straße, als integrierte Teile hinzu. Darüber ragende hölzerne Sichtblenden, die an strategisch wichtigen Abschnitten angebracht waren, verstärkten den zusammengestückelten Charakter. Fotos vermitteln punktuelle Eindrücke von diesem lieblos geschluderten Machwerk, einem fragilen Monstrum.

Ein Faltpan, der 1965 in West-Berlin veröffentlicht wurde und die Mauer quer durch Berlin von der Oberbaumbrücke bis zur Eberswalder Straße abbildete, überliefert (gleichwohl stilisierend und vereinheitlichend glättend) ein Bild davon. Er hält aber auch fest, was zeitgenössische Fotos zur Genüge bezeugen: daß die Vordermauer dieser »zweiten Generation« an einigen Stellen auch aus quer übereinander vermauerten und ziegelähnlich verzahnten schmalen Betonplatten bestand¹¹, teils aus dem Wohnungsbauwesen, teils aus dem Straßenbau.

c) *Mauer der »dritten Generation«.* Mauern unterliegen einer Evolution. Betonmauern waren eine Neuheit des 19. Jahrhunderts, erlebten aber erst im industrialisierten Bauwesen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ihre wirkliche Karriere. Für die Berliner Mauer bedeutete das den Weg zu einer »dritten Generation«, bedeutete industrielle Vorfertigung von Großelementen und Montage vor Ort mit schwerer Technik. Diese neue Mauer bestand aus vorgefertigten Betonteilen, aus schmalen Stahlbetonleisten, die quer in ein Korsett aus Stahlpfeilern eingehoben wurden, die mit ihrem H-Profil ausreichend Halt boten. Der Grund für diese Innovation: Immer wieder hagelte es wegen der nicht abreißen- den Welle von Flüchtlingen und zunehmend auch von Deserteuren Vorwürfe des Politbüros bzw. des »Nationalen Verteidigungsrates« an das Verteidigungsministerium, an die Leitung der Grenztruppen sowie an den Kommandanten der Grenztruppen von Berlin (so auf den Sitzungen des »Verteidigungsrates« vom 20. September 1963 und 29. Oktober 1964). Damit im Zusammenhang muß dem Stadtkommandanten – damals Generalmajor Poppe – sehr direkt ein »robustes Mandat« nahegelegt worden sein: der systematische Aufbau einer Mauer. Denn ein bereits am 17. September 1964 vorliegendes umfangreiches Papier des Verteidigungsministeriums (das dann sechs Wochen später Bestandteil der erwähnten »Verteidigungsrats-Sitzung« vom 29. Oktober wurde) kritisierte ausdrücklich die sogenannte »Urvätermethoden«, mit denen an den pioniertechnischen Ausbau an der Westgrenze bzw. in Berlin gegangen würde: »Durch diese primitiven Methoden werden die Arbeiten unnötig lange hinausgezögert« sowie »mit geringer Qualität durchgeführt«¹². Poppe, der von diesem vernichtenden Urteil offenbar Wind bekommen hatte, witterte Ungemach. In einem bezeichnenderweise lediglich auf »September 1964« datierten Befehl setzte er hastig für Ende September/Anfang Oktober 1964 Mauer-Experimente auf dem Übungsplatz Streganz in der Nähe von Storkow an.¹³ Er kam also dem fatalen Fazit des »Nationalen Verteidigungsrates« vom 29. Oktober vorausschauend zuvor. Fußend auf diesen Experimenten legte er dann im Februar 1965 ein Entwurfs- papier vor, das in bewährter sozialistischer Manier tiefgreifende Selbstkritik übte und eine durchgehende Revision des bisherigen Grenzregimes ankündigte.¹⁴ Kernstück dieses Plans war, wie auch ein weiteres Planpapier vom 25. Februar 1965 zeigt, die oben bereits umrissene Lösung, an der Vorderlandmauer die übereinandergeschichteten Betonstreifen, die als »zweite Generation« anzusehen sind, im überlappenden Ziegelmodus zu verlegen bzw. zu vermauern.¹⁵ Es wurde also nur das in umfassender Weise konzipiert, was ja an manchen Stellen bereits Praxis geworden war (ein weiteres Mauerelement mit oben beiderseits y- förmigen Überhängen in der Art eines futuristischen Buswartehäuschens, das ebenfalls auf einem Protokollfoto zu sehen ist, war also aus den Überlegungen herausgefallen¹⁶). Diese Antwort »überlappende Betonplatten« wurde innerhalb der Grenztruppen, des Ministeriums für Nationale Verteidigung oder der SED-

Führungsriege aber rasch verworfen. Zwar sind heute nicht mehr alle Details der damaligen Debatten rekonstruierbar, aber mindestens ein Ergebnis zeichnete sich im Herbst 1964/Frühjahr 1965 ab: Eine Mauer sollte gebaut werden, und Kosten spielten keine Rolle. Aber es entstand eine Mauer anderer Art, es kam zu einem qualitativ neuen Konzept. Das Material Beton hatte nunmehr die ihm angemessene Form gefunden. Die jetzige Lösung bestand aus einer Kombination von Stahlpfeilern und vertikal in sie eingepaßten, übereinanderstehenden schmalen Betonplatten. Bis zu zehn schmale Platten standen quer übereinander, von den Pfeilern gehalten. Ab Mitte der sechziger Jahre, verstärkt ab 1968, kam dieses neue Mauerarrangement, das schon den rohrähnlichen Aufsatz trug, der ein Übersteigen zusätzlich erschweren sollte (aber auch als Witterungsschutz diente), an der Grenze zum Einsatz. Schlüsseldokument war die Anordnung Nr. 5/65 des Berliner Stadtkommandanten vom 26. April 1965, die den Bau dieser Mauer »im Stadtgebiet und in Ortschaften mit geringer Handlungstiefe« verbindlich machte.¹⁷ Auf Basis dieses Schlüsseldokuments wurde Berlin systematisch ummauert, und die Mauer wurde zum Vorderabschluß eines ausgeklügelten gestaffelten Sperrsystems: Hinterlandmauer, Grenzsignalzaun, Höcker, Hundelaufanlagen (meist an Randgebieten Berlins), Beobachtungstürme, Lichttrasse, Kolonnenweg, geharkter oder geggter Kontrollstreifen, Graben gegen Kfz-Durchbrüche und schließlich eben jene Leistenmauer an vorderster Front.

d) Mauer der »vierten Generation«. Stahlbeton als solcher hatte sich bewährt. Probleme bereitete allerdings, wie erwähnt, die Zulieferqualität. Der relativ hohe Technik- und Personalaufwand beim Aufbau der Teile der bisherigen »dritten Generation« kam hinzu. Darüber hinaus war die Verankerung im Boden nicht optimal. Widerstand gegen Kollisionen mit schweren Fahrzeugen bot diese Mauer nicht. Und nicht zuletzt: Einerseits offerierten die vielen Quer- und Hochkanten dieses Baus immer wieder Ansatzflächen für Beschädigungen von westlicher Seite durch Brechstangen und Hebel. Und – das war noch viel schlimmer – diese Mauer leistete geradezu Beihilfe zur Flucht. Die Querkanten boten eine geeignete Tritthilfe für Flüchtlinge. Bessere Lösungen mußten her, und offenbar auch angeregt von neuen Trends im Industriebau, der zunehmend großflächige Elemente einsetzte, kam es zur Entwicklung der »Grenzmauer 75«. Anlaß waren Forderungen der Gesamtleitung der Grenztruppen, und wieder ging man systematisch mit Erprobungen zu Werk. Zwei bzw. drei Gußelemente (Standardelemente zur Lagerung von Schüttgut aus Industrie und Landwirtschaft, die seit Januar 1974 vom VEB Betonleichtbaukombinat Dresden, aber auch von anderen Betrieben, hergestellt wurden¹⁸) standen zur Erprobung, und sie mußten sich in sieben bzw. zehn verschiedenen Überwindungsszenarien bewähren. Das Ergebnis: Stützwandelemente des Typs UL 12.41 eigneten sich am

besten: Wandstärke 15 cm; Breite 1,2 m; Höhe 3,6 m (mit Rohraufsatz 4,0 m); t-förmiger Sockel, der eine Fundamentierung hinfällig machte und dennoch ein gewaltsames Umlegen verhinderte. Folgerichtig fiel die Entscheidung für dieses erstgenannte Element aus der seriellen Industrieproduktion: Schlüsseldokument war die »Konzeption für den weiteren Ausbau der Staatsgrenze« für die Jahre 1976–1980 des Chefs der Grenztruppen von August 1975. Es sah die Bestückung eines ersten Probeabschnitts in Berlin vor.¹⁹ Sie erfolgte Anfang 1976 vom Brandenburger Tor bis zur Schillingbrücke.²⁰ Danach wurde West-Berlin weitläufig damit umpfercht (aber auch mit anderen, am Fuß leicht abgewandelten Elementen): 45.000 dieser Elemente (29.000 an der Sektorengrenze, 16.000 an verschiedenen Stellen des Außenrings). Selbst an einigen Punkten der DDR-Außengrenze zur Bundesrepublik kamen sie zum Einsatz, etwa bei Vacha/Rhön – ein angeweißtes Mauerband, ein Amalgam aus Schönheit und Terror, abstoßend und anziehend zugleich, erhabene, einschüchternde Architektur »pur«.

e) *Mauer der »fünften Generation«*. Kurz vor Silvester 1988. Wieder einmal plagten Sorgen die Führungskräfte der Grenztruppen. Sicher sollte ihre Grenze sein, aber auch kosteneffektiv. Und beides traf überhaupt nicht zu. Insbesondere die Kosten bereiteten Kopfzerbrechen. Über die Jahrzehnte waren die Ausgaben für die Mauer, das heißt für alle Grenzsicherungsanlagen der DDR einschließlich der der Westgrenze, stets schneller gestiegen als das Nationaleinkommen. Der zunehmende ökonomische Druck machte auch vor der Grenze nicht halt. Der Vorwurf mangelnder Ausgabendisziplin stand im Raum. 1988 waren die staatlichen Ausgaben für Grenzsicherung (nicht nur für Berlin) doppelt so hoch wie die für Sport, fast so hoch wie die für Kultur. Ein einziges 1,2 m breites Element der »Grenzmauer 75« kostete 359 Ostmark; 45.000 davon wurden verbaut. Das waren allein Ausgaben nur für die Vorderlandmauer. Weitere Kosten für Zäune, Gräben, Kolonnenwege, Türme usw. kamen hinzu. Es mußte gespart werden – gespart an Menschen und Material, so auch ausdrücklich an der kostenintensiven immerwährenden Beleuchtung. Ergebnis war ein Maßnahmeplan vom 30. Dezember 1988 für den Perspektivzeitraum 1991–1995/2000. Er sah unter anderem die Einschränkung und zeitweise Abschaltung der kostspieligen Beleuchtung vor, legte aber mit anderen Neuheiten nach: Infrarot- und Mikrowellenschranken, Funkstrahlsignalgebersysteme, Vibrationsmeldungsgeber, neue Funkmeßaufklärungsgeräte und neue Übersteigsicherungen.²¹ Diese Mauer wäre die Hochtechnologiemauer eines elektronischen Überwachungsstaats geworden.

f) *Grüne Zukunft: Mauer der »sechsten Generation«*. Der Druck auf die Spitzen der Grenztruppen wuchs. Kosten senken und Sperreffektivität steigern, wie ging das? Ergebnis waren im Dezember 1988 die Pläne eines High-Tech-Walls für die neunziger Jahre. Es muß aber auch Kommandeure gegeben haben, die so-

wohl die ökonomischen als auch technischen Potenzen des Landes, das sie vor der Flucht seiner Bewohner schützen sollten, realistischer bewerteten. Denn gerade diese Mikroelektronik kostete Unmengen an Geld. Und sie hatte sich, wie in internen Papieren immer wieder moniert wurde, bisher als äußerst stör anfällig und unausgereift erwiesen. Bis zu 50% aller bisherigen elektronischen Grenzalarne waren durch Witterung und Wild ausgelöst worden. Auch das führte offenbar zur Alternative einer »grünen Grenze«. So legte eine Arbeitsgruppe des Militärtechnischen Instituts der Nationalen Volksarmee kurz nach dem bereits erwähnten Dezember-Entwurf am 10. Januar 1989 eine weitere Studie namens »Möglichkeiten der Neu- und Umgestaltung von Sperr- und Warnzäunen« vor. In der walddreichen Gegend Bad Saarows war den Genossen, die diesen Vorschlag ausarbeiteten, beachtliches »grünes« Gedankengut aus der Feder geflossen. Sie forderten eine Anpassung von Sperrelementen an landschaftliche Gegebenheiten; insbesondere Hecken hatten es den Verfassern angetan. Eine lange Lebensdauer, ein geringer Wartungsaufwand und vor allem geringe Kosten sprächen eindeutig für dieses Grünelement, wenn man für das jeweilige Pflanzgut das Regionalklima und die Bodenbeschaffenheit berücksichtige. Frostschäden, Wildfraß und Schädlingsbefall müßten zwar in Rechnung gestellt werden, aber nichts spräche gegen diese effektive und attraktive grüne Sperrvariante. In drei Reihen aufgestellt und mit Festmaterial stabilisiert (Stahlbetonelemente, Drahtrollen, Streckmetall), würde es einen zuverlässigen und kostensparenden Grenzschutz gewähren. Atemberaubender Höhepunkt dieser Vorschläge zur militärischen Landschaftsverschönerung: »Der Forderung »Aussehen« ist gegenüber der Forderung »Sperrwert« der Vorrang einzuräumen.«²² Diskussionen um die Errichtung dieser Landschaftshecke erübrigten sich alsbald. Die Zeichen standen auf Sturm, seit Mitte 1989 wackelte die Mauer wie ein hohler Zahn. Sie fiel durch bloßen körperlichen Gegendruck, veranlaßt durch ein Mißverständnis, durch falsch verstandene Kritzeleien auf einem Notizzettel während der Revolution 1989.

2. Raustreten zur Verschönerung

Das seinerzeit meistfotografierte Bauwerk der Welt war nur im Nebenberuf Bauwerk. Es war ein politisches Sperrwerk, es zerschneid bedingungslos den Organismus Stadt. Dennoch ging von ihm eine Faszination aus, wie auch von anderen geteilten Städten Faszination ausgeht. *Double face of Janus*: Jerusalem, Nikosia, Belfast, Mostar, Narva/Iwangoorod. Ihre architektonisch separierten Teile, geteilte siamesische Zwillinge, verdeutlichen die grundlegende Ambivalenz von Welt, stellen sie im Modus des Urbanen zur Schau. Geteilte Städte produzieren eine bestimmte Raumästhetik, eine architektonische Ästhetik der Zweisamkeit, der gestörten Zweisamkeit, und auf ihre spezifische Weise sind sie raumästhetische

Exempel auf diesen Störfall Welt. Ästhetischer Imperativ: geteilt einig, einig geteilt. In Berlin spitzte sich dieser ästhetische Imperativ durch das Teilungselement Mauer zu. Sie teilte nicht lediglich, sondern war selbst die Teilung, eine kühne Raumkerbe, eine ins Innere gekrempelte Stadtkante, die einen extremen raumästhetischen und ästhetischen Eigenwert gewann. Was Berlin bereits an Urbanaufwertung und Standortnobilisierung durch Teilung ebenso wie durch die Verdoppelung gewonnen hatte, kulminierte im Tertium der Mauer. Sie war die räumliche Stadtdominante, zu der sich die beiden Hälften zentrierten. Sie hatte den ästhetischen Eigenwert eines Monuments, von dem eine mysteriöse Faszination ausging, wie etwa von Christos 40 km langer Tuchkonstruktion *Running Fence* (1972/76).

Wie läßt sich diese Faszination erklären, bestand eine spezifische Ästhetik der Berliner Mauer? Wie sahen Architekten dieses Artefakt? Wie kam Rem Koolhaas, gewiß kein architektonischer Dilettant, zu dem Urteil »heartbreakingly beautiful«²³? Ein Antwortversuch: Die *primäre Ästhetik* der Berliner Mauer, also die des Bauwerks als solchem, war keine monolithische. Es gab nicht *die* Ästhetik der Berliner »Mauer«. Es ist vielmehr von gegenstandsbedingten (aber nicht gegenstandsimmanenten) Funktionsästhetiken auszugehen, und zwar von mindestens fünf: Ästhetik des Einheitlichen, Ästhetik des Sachlichen, Ästhetik des Kitschigen, Ästhetik des Leeren sowie Ästhetik des Ruinösen; auf ostdeutscher Seite bestand sechstens schließlich eine Ästhetik der Abwesenheit, der Absenz. Diese ästhetischen Szenarien haben eines gemeinsam: Sie lassen sich, unter Rekurs auf die in gegenwärtigen Ästhetik-Theorien etablierten sinnvollen Unterscheidungen von Produktionsästhetik und Rezeptionsästhetik, auf *produktions-ästhetische* Absichten der jeweiligen Mauer-Erbauer zurückführen. Um diese planvollen Absichten zu decouvrieren, wird der Blick auf offizielle Dokumente aber nicht weiterhelfen. Man ist auf die saure Archivarbeit vor allem in Unterlagen der Stadtkommandantur Berlin, des ihr nachfolgenden Grenzkommandos Mitte, des Kommandos der Grenztruppen, des Ministeriums für Nationale Verteidigung oder des Nationalen Verteidigungsrats der DDR angewiesen.

1. Ästhetik des Einheitlichen. Eine Forderung durchzieht die Befehlsketten zum Mauerregime immer wieder: die Herstellung von »Ordnung und Sicherheit«. Einerseits war das ein *terminus technicus* zur Durchsetzung militärischer Effizienz, andererseits implizierte diese Forderung auch ästhetische Normen. Das Grenzsystem sollte vereinheitlicht werden. Dieser Wille zur Vereinheitlichung umfaßte die Organisation des Grenzdienstes und ein vereinheitlichtes uniformiertes Erscheinungsbild der Grenztruppen ebenso wie eine Vereinheitlichung des Sperrsystems einschließlich seines vorderen Grenzelements (anfangs nur wenige Kilometer Mauer). Vereinheitlichung, Standardisierung und Typisierung sind *conditio sine qua non* militärischer Praxis; entsprechend wurde mit den

Jahren auch das Grenzregime »vereinheitlicht«. Ein wesentlicher erster Schritt war der großflächige Abriss unmittelbar am Grenzstreifen befindlicher Wohn- und Industrieanlagen (besiegelt von der 15. Sitzung des »Nationalen Verteidigungsrates der DDR« am 13. Juni 1963²⁴). Ein weiterer Schritt war die Mitte 1963 geplante Herstellung einer Muster-Grenze durch die Stadtkommandantur Berlin, die Vorbild für weitere Grenzabschnitte im Raum Berlin sein sollte.²⁵ So recht schien aber in den Anfangsjahren keine grundlegende Veränderung erzielt worden zu sein. Anfang des Jahres 1965 räumte der Berliner Stadtkommandant in einer zerknirschten Selbstkritik ein (die auch die sperrotechnischen Qualitäten betraf): »Die pioniertechnischen Anlagen sind uneinheitlich und wartungsintensiv. I. . . Die pioniertechnischen Anlagen tragen oft nicht zur Stärkung des Ansehens der Deutschen Demokratischen Republik in der Weltöffentlichkeit bei.«²⁶

2. *Ästhetik des Sachlichen.* Schon in die Frühzeit des Mauerbaus (1962) fallen Empfehlungen, durch eine Vereinheitlichung der Bauausführung »das Ansehen der DDR zu heben«²⁷, und es fallen (1964) explizite Befehle zu »Verschönerungsarbeiten«²⁸ (wobei vor allem wohl an Aufräum-, Ordnungs- und Vereinheitlichungsarbeiten gedacht war). Zumindest an den Grenzübergängen wurden die häßlichen Mauer-Improvisorien ganz verschiedener Art im Lauf der Jahre Richtung Westen mit glatten Platten verkleidet. Dieser Verschönerungswille erstreckte sich nicht nur auf Hindernisse an Grenzübergangsanlagen. Die Mauer selbst, damals, abgesehen von bestimmten Innenstadtabschnitten, meist noch gar keine Mauer, sondern ein Stacheldrahtkäfig, sollte ein akzeptableres Ansehen gewinnen. Sie sollte in Richtung Westen nicht mehr wie ein Verhau wirken, nicht mehr an die Menscheneinsperrung von Konzentrationslagern erinnern. Andere Lösungen mußten her, und mit den Jahren wurde die Grenze – eine Synthese funktionaler und symbolischer Aspekte – gezielt ästhetisiert. Erst damit wurde sie tatsächlich zur »Mauer«. Und diese Mauer ermöglichte und erzwang, geradezu im Selbstlauf, neue Schritte weiterer Ästhetisierungsverfahren. Aus dem Wust veröffentlichter und nichtveröffentlichter Dokumente lassen sich die entsprechenden Etappen unter Heranziehung des militärischen Nachlasses der DDR (heute zugänglich im »Bundesarchiv-Militärarchiv« Freiburg) recht deutlich rekonstruieren. Wie oben ausgeführt, kann auf den 20. September 1961 der tatsächliche Bau einer steinernen »Berliner Mauer« für Berlin datiert werden. Das hielt die Flüchtenden aber keinesfalls ab. Nach entsprechenden herben Kritiken der SED-Führung und des Verteidigungsministeriums am nicht abreißen des Flüchtlingsstrom wurde deshalb im Februar 1965 ein grundlegender konzeptioneller Mauer-Plan für die Jahre bis 1970 vorgelegt. Ein Schaubild dieses Plans, das offenbar noch niemals (oder nur sehr entlegen) veröffentlicht wurde, zeigt einen idealisierten Mauerentwurf. Querliegende Betonplatten schufen eine

insgesamt 3,0 m hohe Mauer, die aufsitzende Mauerkrone aus einem Asbestrundling war bereits konzipiert. Ziel war eine sperntechnisch effektive wie auch ästhetisierende Lösung. Es ging laut Plan von Februar 1965 darum, »Elemente aufzubauen, die ein hohes Niveau aufweisen und dem Landschaftsbild besser entsprechen«, es ging um die »Stärkung des Ansehens der Deutschen Demokratischen Republik in der Weltöffentlichkeit«²⁹, und darum, wie ein späteres Dokument von Ende April 1974 betont, der Mauer »ein gutes bautechnisches Aussehen« zu geben.³⁰ Auf dem Papier antizipiert war aber lediglich eine Zwitter-Mauer. Denn sie bestand aus Beton-Platten, die quer übereinandergelegt und wie Ziegel überlappend vermauert werden sollten. Betonplatten waren hier noch wie Ziegel inszeniert. Beton war noch nicht als Beton gedacht; ästhetisch standen die planenden Offiziere noch tief in der architektonischen Steinzeit.

Dennoch verschaffte ihnen dieser Entwurf angesichts der vorausgegangenen herben Kritiken eine Atempause, und parallel dazu gingen sie auf Übungsplätzen wie Streganz und anderen an Bauversuche, die dem Material Beton als Beton sowohl sperntechnisch als auch ästhetisch gerechter wurden. Ergebnis dieser Versuche und der rund zehn Jahre später (1974/75) nochmals erfolgten Experimente waren die bereits genannten Betonarrangements der dritten und vierten Generation. Insbesondere die schon erwähnte »Grenzmauer 75«, also die der »vierten Generation«, erfüllte zur Zufriedenheit der Erbauer auch ästhetische Kriterien; sie galt, so der damalige Chef der Grenztruppen Klaus-Dieter Baumgarten im Jahr 1982, als »wartungsarm und formschön«³¹. In der Tat konnte sie sich sehen lassen. Ebenso wie es spezifische Ästhetiken des Stacheldrahts, des Spoliengemischs, von gemauerten Blockbetonsteinen gibt, existiert eine von serienmäßig industriell gefertigten Stahlbetonplatten. Stahlbeton zeichnete sich durch ideale Formbarkeit, Homogenität, Glätte, Unifizierung, Starre und Dauerhaftigkeit aus, und das disponierte ihn dazu, gleichsam als Kollektivsymbol, den Grenzstatus materiell zu manifestieren. Diese Materialästhetik des Betons ging mit einer bestimmten Formästhetik einher: Symmetrie und Regelmäßigkeit als ästhetische Übersetzung ideologischer Prämissen. Trugen die ersten Mauertypen auch in formaler Hinsicht alle Züge eines Provisoriums und stellte der Einbezug gekappter Häuser-, Friedhofs- und Fabrikmauern eine sichtlich eklektische Spolienverarbeitung dar, so wurden mit der Mauer aus Beton typisierende geometrisierende Formen verwirklicht; standardisierte Qualität einer standardisierten Gesellschaft. Auf Basis einer betonspezifischen Formensprache nahm die »Mauer« eine ästhetisch stringente, durchgehend normierte, standardisierte Form an. Sozialgeometrie auf Basis von Materialgeometrie. Das stand natürlich im Einklang mit generellen Trends des industriell-seriellen Bauens in der DDR. Es entwickelte sich eine effiziente, ungeschminkte Formensprache, die auf den Kurs architektonischer Avantgarde einschwenkte: Reduktion auf reine glatte Sachlichkeit, auf pure Architektur, auf bloßen minimalistischen

Funktionalismus; ein reinweiß betünchtes Funktionalisat. Die Hinterlandmauer – auf beiden Seiten meist mit aneinandergereihten weißen Quadraten versehen – verstärkte den Gestus einer monumentalen *minimal art*.

3. *Ästhetik des Kitschigen*. Eine Sitzung des »Nationalen Verteidigungsrates der DDR« faßte am 1. Juli 1983 erneut wegweisende Beschlüsse, sie forderte mit Blick auf Berlin nochmals »eine Verbesserung des äußeren Bildes des Grenzabschnittes«. ³² Dieser Beschluß verdichtete, was zumindest latent schon immer den Mauer-Machthabern vorschwebte, nämlich ein attraktives Ensemble zu schaffen. So multiplizierten sich 1983, innerhalb einer Befehlskette infolge dieses übergeordneten Beschlusses, die Befehle, die »Einheitlichkeit und Sauberkeit« forderten, die dem Brandenburger Tor »landschaftliche und gärtnerische Gestaltung« auferlegten, für ein »niveaivolles Aussehen« eintraten, für eine »farbliche Gestaltung« und eine »Verbesserung des Stadtbildes«. Es müsse ein »repräsentatives Aussehen« durchgesetzt werden. Ziel sei – *sancta simplicitas* – ein »attraktives Gesamtbild«. ³³ Dazu trug auch bei, an exponierten Stellen, wie etwa im Umfeld des Brandenburger Tors, die Mauer zu verfugen, zu verputzen und mit einem einheitlichen weißen Anstrich zu versehen. Warum gerade im Jahr 1983 der überraschende Wille zur Attraktivität die Mauerbauer ergriff, läßt sich aus den Akten des »Bundesarchiv-Militärarchiv« Freiburg rekonstruieren. Er hängt ebenso mit dem Werben um Milliardenkredite wie mit dem um internationale Anerkennung zusammen. In dieses Schlüsseljahr, kurz vor dem Strauß-Besuch im Sommer 1983, fallen die folgenreichen Beschlüsse des »Nationalen Verteidigungsrates« sowohl zum Abbau von Minen an der Westgrenze als auch zur optisch »humanitären« Gestaltung der Grenze in Berlin. Das bedeutete für die »Berliner Mauer« vor allem die gezielte Reduktion von Sperrelementen. Weniger war mehr. So verschwanden auf Basis einer Weisung des »Nationalen Verteidigungsrates« vom Juli 1983 anstößige und überflüssige Elemente: »Flächen- und Höckersperren, Erdbeobachtungsstellen, Postenhäuser sowie Hundelaufanlagen«. ³⁴ Das Mauerensemble wurde programmatisch ausgedünnt, die Mauer als solche wurde endgültige ästhetische Dominante. Begleitet wurde das von einer Vergartenzweigung der Mauer, zumindest am exponierten Brandenburger Tor: »niveaivolles Aussehen«, »Aufstellen von Pflanzkästen«, »Grünflächen«, »Ziermauer aus Strukturelementen«. ³⁵ Die mächtige Mauer, die jeder reglementierenden Kleingartenordnung spottete, wurde zur Begrenzung eines riesigen Kleingartenparadieses, eines Kleingartenstaats; das Brandenburger Tor mutierte zum Türchen in eine performative Kleingartenidylle. Im Januar 1988 – noch immer kamen direkt von Erich Honecker Klagen über eine nicht genügende Außenwirkung des Arrangements – wurde der Todesstreifen äußerlich zu einem Gartenstückchen mit Blumenkästen und rollbaren, schmiedeeisernen Gittern (als Hinterlandmauer) umfunktioniert. ³⁶

4. *Ästhetik des Leeren.* Die bewußte ästhetische Formgebung des Mauerensembles vor allem seit 1983 führte zu einer Aussonderung bisheriger Sperrelemente. Wie erwähnt, schwanden Höckersperren, Postenhäuser, Erdbeobachtungsstellen und Hundelaufanlagen sowie Sperrgräben gegen Kfz und anderes zunehmend aus dem Mauerstreifen. Daß nicht nur funktionale Aspekte diese Ausdünnung bewirkten, sondern auch ästhetische, verdeutlicht eine Kaskade von Skizzen des aktuell vorhandenen sowie des zukünftig geplanten Mauerstreifens im Vorfeld des erwähnten Beschlusses der 67. Sitzung des »Nationalen Verteidigungsrats« vom 1. Juli 1983. Ein Skizzenpaar der Vorher-Nachher-Situation von Januar 1983 des Chefs der Grenztruppen der DDR stellte die Weiterentwicklung noch nicht kontradiktorisch genug dar. Zwar wurden viele ehemalige Elemente eliminiert, aber das Situationsbild des »neuen« Systems beinhaltete noch einen geplanten Streifen von Autobahnplanken als Sperre (als Ersatz für die ehemaligen Kfz-Gräben).³⁷ Nach Zurückweisung dieses Plans durch das Ministerium für Nationale Verteidigung wurde im März 1983 dieser für die Zukunft als überflüssig erachtete Streifen im nächsten druckfertigen Skizzenpaar des Chefs der Grenztruppen entfernt. Mehr noch: In das nun vorliegende Bild des »alten« Sperrsystems hatte jemand, wahrscheinlich eine übergeordnete Instanz des Verteidigungsministeriums, mit Bleistift zusätzlich eine Postenhütte hineinskizziert. Die alte Grenze sollte also auf dem Papier möglichst unübersichtlich wirken, die neue Grenze hingegen möglichst leer und glatt.³⁸ Das derart veränderte, endgültige Skizzenpaar vom April 1983 diente dann am 1. Juli 1983 als Beschlussvorlage³⁹, und es ist das Skizzenpaar, das in der Forschungsliteratur regelmäßig abgebildet wird.

Der Mauerstreifen trug also immer mehr den Charakter einer glatten Fläche inmitten des gekerbten Areals, das von der Vorder- und Hinterlandmauer begrenzt wurde. Das glatte Gekerbte, das gekerbte Glatte. Es entstand eine Enklave aus Leere, ein innerstädtischer *break*, ein Heterotop. *Die leere Mitte:* Es erfolgte ein urbaner Rückbau aus dem Zentrum heraus, und es wuchs eine negative Stadt, ein absoluter Raum als absoluter Zwischenraum. Ebenso aufgelockert wie komprimiert, besaß die Stadt eine innere Grenze, die sich als expandierende Leerstelle auswies. Sie war eine urbane Kanüle mit nichts weiter darin als Nicht-Stadt. Was diese Lücke erfüllte, war Licht, ewiges Licht. Es hatten sich zwei Perlenschnüre aus Stahlbeton herauskristallisiert, nur beleuchtete Leere dazwischen. Die Mauer transformierte sich mehr und mehr zu einer kühnen Lichttrasse, zu einer grandiosen, immerwährenden Lichtinstallation, zu einem Kompositum aus den die Landschaft durchlaufenden Materialwänden etwa Christos sowie den Lichtinstallationen etwa Dan Flavins oder Ólafur Eliassons. Unmerklich entstand eine aufgehellte Meditationslandschaft. Leere statt Fülle, Unterbietung statt Überbietung, ein Areal leer von Architektur und von Menschen. Was blieb, war das schattenwerfende Wechselspiel von Steinwänden.

Asphaltbändern und Sand – geharktem, geegtem Sand, ein zen-buddhistisches Kontrastarrangement, erleuchtete Semantik des Nichts. Das Mauerensemble präsentierte sich als Ort staatlich verhängter Stille, als Pfad der Erleuchtung, als von zwei Mauern eingefäßtes »Sanctum«, ewig helles weißgetünchtes Nichts des Nirwana. Der architektonische Ausnahmezustand war politischer Ausnahmezustand, war reines Nichts und reine Macht, reine *potentia* des Todes. Berlin war durchzogen von einer implodierenden Brache mit Todespotential, einem innerstädtischen Andachtsort, einem Andachtsort der Gewalt, wie ihn keine Gedenkstätte jemals wieder wird reproduzieren können. Inmitten seines Zentrums wucherte ein gewalt- und todesgeladener Nicht-Ort, ein verlockender Sterbeparcours, eine verbotene Zone mit nichts als der Stille vor dem Schuß. Die eigentlichen Initiatoren waren dieses architektonischen Resultats gar nicht mächtig. Längst hatte das bauliche Experiment sich verselbständigt. Das Produkt entwickelte einen ästhetischen Eigensinn, der den Horizont der Produzenten um Dimensionen überstieg. Die Mauer durchlief eine Dingkarriere aus sich selbst heraus. Dinge – kulturwissenschaftlich längst erwiesen – sind handelnde Objekte, sie determinieren, ebenso wie sie determiniert sind, die handelnden Akteure. Dinge bzw. Objekte haben eine spezifische »agency«, die sich eigenauthentisch vortreibt. Die aufeinanderfolgenden Generationen von Mauererbauern wurden unerbittliche Handlanger eines Architekturperiments, das unerbittlich in die Logik der reinen Leere, des reinen Tods trieb.

5. *Ästhetik des Ruinösen und Nicht-Ruinösen.* Im Jahr 1976 brachte eine Grenzbegehung entlang der Mauerabschnitte in Berlin-Mitte (Bernauer Straße, Friedhof Liesenstraße) sowie in Treptow Bedenkliches ans Licht. Das wiederholte Urteil über die verschiedenen Abschnitte: »baufällig«, »baufällig«, »baufällig«. ⁴⁰ Aber der entsprechende Regimentskommandeur und der Leiter des Grenzkommandos Mitte schoben die Sache offenbar auf. Denn drei Jahre später machte der Chef der DDR-Grenztruppen seinen Unmut über den Zustand der Grenzanlagen vor allem in der Bernauer Straße laut: »Sie bieten einen schlechten Anblick und schädigen das Ansehen der DDR. In mehreren Fällen wurden Hetzlosungen gegen die DDR und Mahnkreuze angebracht. Teilweise besteht Einsturzgefahr. In dem 3 bis 5 m breiten Streifen zwischen den Gebäuderesten befinden sich Ablagerungen verschiedenster Art. Teilweise überragen Bäume und Sträucher die Grenzsicherungsanlagen.« ⁴¹ In der Tat – nie hat die Mauer phantasievoller, pittoresker ausgesehen als an Abschnitten der Bernauer Straße. Sorgfältig über dem Erdgeschoß abrasierte Fassaden ehemaliger Mietshäuser, deren Fenster- und Türlöcher vermauert waren, bildeten hier die Vorderlandmauer ebenso wie Friedhofsmauern, sie fügten sich nahtlos an Betonblöcke an, die die Leere von Straßeneinmündungen blockierten und mit Stacheldraht bekränzt waren. Ein irrales Gebilde, eine groteske Kerbung, eine künstliche

erzeugte Ruine mit Sperreffekt. Zu Anfang trug die Mauer ja ohnehin den Charakter eines zusammengeschusterten, wankenden Spolienbaus mit allen Zügen eines Provisoriums, allen TGL-Normen spottend, nicht zuletzt aufgrund fehlender Fundamente hin und wieder einstürzend. Hier hatte er sich erhalten. Die Fassaden – und nicht wie andernorts üblich die Straßenmitte – bildeten hier einst die Sektorengrenze, und sie waren deshalb als vorgeschobene Mauer geeignet. Die zu diesen Fassaden gehörenden Häuser waren schon im September 1961 ihrer Bewohner entledigt worden, später die Bauten (ausgenommen die Kante der Erdgeschoßmauern) ganz abgetragen. Was blieb, war ein ruinöser Mauerstrich in der Landschaft, eine architektonische Melange: *Kaiser-Wilhelm-Mietskasernen-Architektur à la Honecker*. Nunmehr – eine Einsturzgefahr des irrwitzigen Ruinenensembles wurde diagnostiziert, und die nur notdürftig zugeschütteten Keller galten als Gefahrenherd – entspann sich der übliche bizarre Briefwechsel zwischen den Instanzen. Resultat: Beseitigung dieser Reste und Errichtung der »Grenzmauer 75« im Verlauf des Jahres 1980 auch hier. Erschwert war das allerdings durch die Auflage, für den Abbau das gleich davor beginnende West-Berliner Gebiet nicht zu betreten und nach Möglichkeit auch mit keinem einzigen herabfallenden Ziegelstein zu infiltrieren, gleichfalls wären an Wochenenden sowie an westlichen Feiertagen keine Abbrucharbeiten durchzuführen.⁴²

Auch die Bernauer Straße avancierte nunmehr zum architektonischen Glanzstück. Ein symbolischer Sieg mehr, der bitter nötig schien. Denn trotz allen Wachstums der neuen »Grenzmauer 75« bestanden an eher abgelegenen Stellen, an den nördlichen und südlichen Enden der innerstädtischen Sektorengrenze sowie an der Grenze der DDR zu West-Berlin, nach wie vor wirkliche Schandmauern. Eine effektive Hege und Pflege, die umfassende Ersetzung durch mittlerweile »alte« Elemente der dritten oder durch »neue« Elemente der vierten Generation, wurde aufgrund der ökonomischen Einschränkungen immer schwieriger. So gab es weiterhin Provisorien: Lotterbau, sozialistischer Schlendrian. Selbst da, wo die neue Sperrmauer errichtet worden war, bestand ihr Vorfeld, das meist noch einige Meter zur DDR gehörte, aus zusammengestümperten Zäunen und verbogenen Schildern. Bröckelnder Beton und wild wuchernde Vegetation schufen ein Ambiente des Verfalls. Diese Tristesse, dieser Mauerverfall in der Ist-Zeit, wurde unter anderen von Fotografen wie Manfred Hamm, Wolfgang Petro und Matthias Hoffmann festgehalten. Vor allem Henry Ries' Fotografien, die über Jahrzehnte hinweg Mauerbau, Mauerausbau und beständigen Mauerverfall festhielten, ist es zu verdanken, daß diese Ruinenästhetik, welche die der ruinös-kriegszerstörten Stadt zeitlich verlängerte, nicht vergessen bleiben wird: ungepflegter städtischer Steiß mit Borsten aus Stacheldraht; poröse urbane Kerbe, berannt von Hasen, Fallwinden und Flüchtenden.

6. *Ästhetik der Absenz.* Vom Westen her war das Mauerensemble in der Draufsicht oder per Vogelschau präsent. Vom Osten her war es fast gar nicht präsent. Die Kehrseite hielt sich versteckt, verkroch sich im Organismus Stadt, verbarg sich in sorgsam behüteten Interdiktzonen. Allenfalls am Brandenburger Tor hatte man ein Fenster geöffnet, man sah auf gepflegten Rasen und auf Blumenrabatten. Der Rest, das heißt die Mauer als solche, war versenkt in Sperrgebiete: Betreten verboten, ansehen verboten, du sollst dir kein Bild machen. Die Einführung dieser Sperrzonen begann nominell mit einem Beschluß des »Nationalen Verteidigungsrates« vom 29. November 1961: »Kontrollstreifen« (in der Regel 10 m) und »Sicherheitsstreifen« (in der Regel 100 m); an den Außengrenzen zum Bezirk Potsdam war eine Sicherheitszone von 500 m vorgesehen. Die Zugänge zur Sicherheitszone wurden gesperrt, eine Melde- und Passierscheinpflicht eingeführt.⁴³ Mitte des Jahrs 1963 wurde mit der Einführung einer »Grenzordnung« diese Praxis gesetzlich offiziell zementiert.⁴⁴ Drei pragmatische Vektoren überschneiden sich in dieser Sperrzone. Erstens resultierte sie aus dem Vorhaben, potentielle »Gegner« (also Flüchtlinge) schon vor dem eigentlichen Todesstreifen abfangen zu können, also den aufwendigen materiell-technischen Ausbau der Grenzanlagen zu minimieren. Zweitens sollten der westlichen Seite die permanenten Fluchtversuche und die Festnahme Flüchtender so weit wie möglich verborgen bleiben. Drittens war es zu Fluchttunneln gekommen (»Agententunnel«), denen nunmehr durch verbreiterte Sperrzonen begegnet wurde. Somit wurde die eigentliche Grenze durch eine Vorgrenze abgefangen, anfangs aus Stacheldraht und Postenhäusern, später aus Blumenbehältern und Verbotsschildern. Und Jahr um Jahr schränkten sich diese Reichweiten dieser Sperrzonen ein. Dennoch wurde durch diese Interdiktzonen das, was nach Westen hin ästhetisch bald als Monument wirkte, nach Osten hin ein instantielles Geheimnis, das sich durch Geheimhaltung potenzierte. Sogar der Name Mauer war tabuisiert, grundsätzlich sprach man offiziell und archaisierend-traditionalistisch von einem »antifaschistischen Schutzwall«. Es war eine elektrisierende Leerstelle entstanden, ein verborgenes Phantasma, ein mit Bilderverbot belegter Fetisch, der Schauer des Numinosen auslöste. Die Mauer war ein energetisch anziehender und abstoßender unsichtbarer Magnet. Nicht ihr monumentaler Charakter, sondern ihre ästhetische Abwesenheit wurde zum Faszinans: eine von Verboten umhüllte Stadtpalte, eine staatlich-städtische Jungfernhaut, hysterisch von innen bewacht, um – patriarchalische Wachstumkehrung – Durchbrüche vom Inneren her zu verhindern.

3. Kitsch am Bau

Die innovativste Kunstaktion, die je die Berliner Mauer zum Gegenstand gehabt hätte, war die von Joseph Beuys im Programmheft einer am 20. Juli 1964 in

Düsseldorf stattfindenden Performance empfohlene Erhöhung um 5 cm aus Gründen der Proportion. Natürlich hätte diese Aktion nie stattgefunden. Stattgefunden hat viel zu oft – und nicht selten staatlich subventioniert – Kitsch zum Zweck moralisch-politisch wertvoller Einfaltsproduktion. Diese Kunst am Bau läßt sich, im Gegensatz zur *primären Ästhetik* des reinen Bauensembles, als *sekundäre Ästhetik* der Mauer bezeichnen. Diese Kunst, selbstredend auf der Westseite, war allerdings, bis Anfang der achtziger Jahre, notgedrungen stets Kunst *um den Bau*, nie Kunst *am Bau*. Denn bis zu dieser Zeit verwarren sich die Bonzen des Ostens systematisch gegen jedes Tangieren ihres Hoheitsgebiets. Eine Station dieser Kunst *um den Bau* war zum Beispiel ein Happening Allan Kaprows. Er errichtete 1970 in der Köthener Straße einen »Sweet Wall« aus 400 Betonsteinen, aber nicht mit Mörtel als Bindemittel, sondern mit Weißbrot und Marmelade. Das große Finale stellte der zwangsläufig originelle Einsturz durch Menschenkraft dar, Mauern können eingestürzt werden.⁴⁵ Nachdem inzwischen eine Reihe unabhängiger Künstler in den achtziger Jahren längst auch die *Mauer selbst* auf ganz unterschiedliche Weise als Kunstobjekt entdeckt hatten, zog der Senat West-Berlins zur 750-Jahrfeier mit seinem internationalen Ideenwettbewerb »Behutsame Verstärkung der Berliner Mauer« nach. Politisch korrekt blieb die Mauer als solche im Rahmen des staatlich Erlaubten aber unantastbar. So kam es nochmals in großem Stil zur Kunst *um den Bau*, und dennoch entstanden innovative Entwürfe. Vorgeschlagen wurde unter anderem eine Transitmauer, das heißt eine mobile Minimauer auf Reisen, die auf der Loreley stehen sollte, den Rhein hinunterfahren und von Elefanten über die Alpen hätte geschleppt werden sollen. Übliche konventionelle Vorschläge für Torfmauern, Eismauern oder gefrorene Sandmauern blieben natürlich ebenfalls nicht aus.⁴⁶

Inzwischen hatte sich aber längst ein neuer Trend dieser *sekundären Ästhetik* ergeben – nämlich *Kunst am Bau*. Erste Bedingung dazu war der Aufbau der »Grenzmauer 75« mit ihrer Verfügung und weißer Grundierung (erste Erprobungsabschnitte in Berlin-Mitte 1976). Zweite Bedingung dieser *Kunst am Bau* war die Duldung von Kunstaktionen durch die Grenzorgane der DDR. Hier gab es in den frühen achtziger Jahren einen Umbruch zu verzeichnen. Im Zusammenhang mit den oben geschilderten Bemühungen um ein »humanitäres« Grenzsystern und um ein attraktives Erscheinungsbild wurde nunmehr auch die Bemalung von der Westseite zunehmend toleriert. Es schien genehmer, bunte Bilder statt antisozialistischer Parolen vorzufinden. Denn gesprühte, aber auch gepinselte Sprüche hatten seit Beginn der achtziger Jahre die Mauer erobert; der Kabarettist Wolfgang Neuss hat in einer dokumentarischen Lesung, die heute auch als CD erhältlich ist, den Kosmos dieser Mauerparolen zwischen Schlesischem Tor und Bernauer Straße mit dem Zustand Juni/August 1983 dokumentiert: »Friedensnobelpreis für Honecker!«, »Adolf Honecker ist wieder da«, »DDR=KZ«. Die Mauer war zur antikommunistischen Wandzeitung verkommen;

die immer wieder neu erfolgende Beweißung konnte diesem Ansturm nicht wehren. So kam es gelegen, daß Malereien die antisozialistischen Parolen zu pflasterten, und so entstanden ab April 1984 die Arbeiten der Maler- und Graffiti-Szene, die das Werk der sekundären Ästhetisierung betrieben. Die größte Leinwand der Welt wurde für vorübergehende Kunstwerke genutzt, die zum Teil von anderen, zum Teil von denselben Künstlern wiederholt übermalt wurden, und sie stellten eine Art nichtstationärer Kunst dar.

Das änderte sich nach dem Fall der Mauer. Aufgrund ihres fast kompletten Verschwindens wurde nun wiederum *Kunst um den Bau* inszeniert, also an Mauerstandorten, die es materiell gar nicht mehr gab, an einer Mauer, die längst verschreddert worden war. Das läßt sich als *tertiäre Ästhetisierung* bezeichnen. Kunst diente nunmehr vor allem dazu, einen Ort sichtbar zu machen, der materiell gar nicht mehr bestand. Dazu zählen politisch wohlmeinende Aktionen wie die Neuerrichtung einer Mauer aus Styropor und Holz auf dem Berliner Alexanderplatz im August 2004 aus Protest gegen Asylschränkungen (Institut für Nomadologie/Berliner Geschichtswerkstatt) oder die konzeptionslose Konzeption des Konzert- und Eventveranstalters Christof Blaesius, anläßlich des 45. Jahrestags des Mauerbaus eine 46 km lange Kunststoffmauer durch Berlin zu errichten. Höhepunkt dieser festivalessen Dürftigkeiten war die Installation einer bonbon- und schlüpfelfarbenen durchsichtigen Mauer vor dem Brandenburger Tor im November 2007, die auf die koreanische Teilung hinweisen sollte (*Vanished Berlin Wall*, von Eun Sook Lee). Vorläufige Fortsetzung dieses Event-Kitschs: die Mauer-Festspiele für den 20. Jahrestag des Mauerfalls, deren Konzept Bürgermeister Wowereit im Juni 2008 vorstellte. Dieser Fall wird mit überdimensionalen Dominosteinen inszeniert werden (130 x 80 x 30 cm), und auf ein hoheitliches Zeichen des Bürgermeisters hin sollen diese am Abend des 9. November 2009 fallen. Konzerte und ein unvermeidliches Feuerwerk – Mauer-Festspiele mit Fan-Meile – gehören selbstredend dazu. Die Mauer ist rasant aus dem Stadtbild Berlins vertilgt worden. Als kitschige Obsession ist sie in den Köpfen verblieben.

Realausdruck dieses Kitschs ist die sogenannte *East Side Gallery*, im Frühjahr 1990 in der Mühlenstraße im Stadtbezirk Friedrichshain an der Hinterlandmauer errichtet, also im nunmehr geöffneten Ostteil der Stadt. War die Mauer im Osten bis dahin meist unsichtbar und funktional-kahl, wurde sie nunmehr – *horror vacui* und Angst vor dem nackten sachlichen Daß des Gebauten – auf einer Länge von über 1300 m eifrig künstlerisch erobert. Diese öde Hinterlandmauer, die die Ödnis ihrer Erbauer geradezu ideal dokumentierte, wurde in den Stand einer phantasievoll aufgewerteten Schulhofmauer versetzt. Diese wurde, Freundschaftsgeschenk an die wehrlose DDR, in einem Husarenstück der Stadt aufgehalst, eine Kulturinvestition zum Nulltarif, denn nach der Wiedervereinigung wurden diese Teile unter Denkmalschutz gestellt. Was konstituiert diesen

liebenswürdigen Kitsch: Erstens eine Mischung aus gegenständlicher Comic- und Werbeästhetik, zweitens eine Mixtur aus Phantasy- und Esoterikgebilden, drittens eine wohlmeinende Anti-Stacheldraht-Kunst. Für diesen Zweck erweisen sich die noch erhaltenen Freiflächen in der Mühlenstraße in Ost-Berlin als ideal. Sie waren noch nah genug am Zentrum, aber auch weit genug davon entfernt, um nicht direkt hämmern den »Mauerspechten« ausgesetzt zu sein. Immerhin hatte diese Freilichtkunst einen wertvollen Nebeneffekt: die baldige denkmalschützerische Bewahrung der fast in Lichtgeschwindigkeit verschwindenden Berliner Mauer. Wohlgemerkt: An dieser Stelle wurde die *Mauer* unter Denkmalschutz gestellt, nicht ihre bekunstete Oberfläche. Dennoch hat sich inzwischen eine gravierende öffentliche Sichtverkehrung ergeben, und seit Jahren tobt der piefig anmutende Kampf für denkmalschützerische Sicherung des Gemalten, der Kampf für die staatlich sanktionierte Vollkasko-Kunst.

4. Tertiäre und quartäre Ästhetik

Erst der gravierende Abriss, dann folgten mehrere Wellen von Denkmalschutz. Das heutige verstörende und erschreckende Ergebnis: Die Denkmallisten des Lands Brandenburg verzeichneten mit Stand 2005 insgesamt fünf unter Schutz gestellte Abschnitte oder Elemente der Mauer, in Berlin sind siebzehn einzelne Objekte aufgenommen.⁴⁷ Sie sind Gegenstand einer *quartären Ästhetisierung*, nämlich der durch Denkmalschutz und durch Denkmaldidaktik. Denn dem Leitbild für die Neugestaltung des Berliner Stadtzentrums folgend – dem des »kritischen Wiederaufbaus« – unterlagen inzwischen auch Mauerabschnitte einer solchen kritischen Wiederherstellung (und stellen damit heute eigentlich eine Mischung aus *tertiärer* und *quartärer* Ästhetik dar). Ziel war und ist nicht die Originalerhaltung (die sich mangels der Originale erübrigt hat), sondern die zeitgemäße Rekonstruktion. Ergebnis ist unter anderem die Gestaltung des Mauerabschnitts an der Bernauer Straße durch eine Installation des Architekten Sven Kohlhoff, eingeweiht 1998. Diese kritische Rekonstruktion, die als solche eindrucksvoll ist, aber das Originalensemble in keiner Weise ersetzen kann, soll zukünftig, dem »Gesamtkonzept« des Senats vom Juni 2006 folgend, das Zentrum einer großangelegten Denkmallandschaft sein: »Rennstrecke des Erinnerns« (Hoffmann-Axthelm). Von der Sachlage her wäre diese Straße also ein idealer Nukleus eines Gedenkkonzepts – wenn vom Grenzensemble als solchem noch etwas vorhanden wäre. Vorhanden ist aber bis auf einige Mauerteile fast nichts. Das Unvorstellbare ist geschehen: Ebenso wie an anderen Stellen wurde auch hier gründlich *tabula rasa* gemacht (noch Mitte/Ende der neunziger Jahre wurde einer der letzten hier erhaltenen Berliner Wachtürme generös an das neugegründete »Alliiertenmuseum« in Berlin-Dahlem verscherbelt). Eines

der bedeutendsten modernen Weltwunder, das architektonische Weltwunder des 20. Jahrhunderts überhaupt, ist einfach von der Bildfläche verschwunden – das Bauwerk, das wie kein anderes politisch, militärisch und architektonisch die vorübergehende Teilung der Stadt symbolisierte, die Teilung Deutschlands symbolisierte, die Teilung der Welt in zwei machtbesessene Blöcke symbolisierte und ebenfalls symbolisierte, wie schnell diese Welt sich durch politischen oder technischen Irrlauf in eine postatomare Wüste verwandelt hätte. Ein Monument und Monstrum: Weltkulturerbe verschreddert, verschleudert, verpulverisiert. Das kühne Band aus Beton wurde zerhäckselt, ein städtischer Totalschaden angerichtet. Nunmehr – die nicht mehr vorhandenen Steine schreien zum Himmel – wird beflissen eine Operettenmauer errichtet. Der am 30. Juli 2007 vom Berliner Senat ausgelobte Wettbewerb, dessen Siegerentwurf am 12. Dezember 2007 gekrönt wurde, weist als generelles Leitmodell einen von großen Lücken durchbrochenen Stahlvorhang auf, flankiert mit anderen kunstvollen Elementen. Das, was der damalige Bürgermeister Momper schon 1990 äquivok zum Fokus des Mauergedenkens erhob: »Kunst gegen Beton. Die Kunst hat gewonnen«⁴⁸, wird nachholend mit wachsendem Aufwand zelebriert. Wie weit haben sich denkmalschützerische Bewahrung und denkmaldidaktische Camouflage voneinander entfernt? Entsteht eine Operettenlandschaft, in der die Kraft der pädagogisierenden *memoria* das für sich sprechende Original ersetzt? Wird ein Erlebnispark wachsen, eine Flaniermeile, ein Mauerpark für Gute-Laune-Nächte: gedoubelt, zeitgeistkompatibel, aufgehübscht? *Quartäre Ästhetisierung* ohne das schlichtweg öde Original, bis hin zu den bratwurst- und biergesättigten Mauerfestspielen des 22. und 23. Jahrhunderts?

Anmerkungen

- 1 Dieser Aufsatz entstand im Rahmen eines Forschungsprojekts, das von der »Gerda Henkel Stiftung« gefördert wird.
- 2 Meldung des Kommandos der Schutzpolizei vom 12. März 1962, in: Der Regierende Bürgermeister von Berlin/Senatskanzlei. Büro für Gesamtdeutsche Fragen, in: Landesarchiv Berlin, B Rep. 002, Nr. 2083, Bl. 134.
- 3 Zu diesem Vorgang vgl.: »Meldung des Kommandeurs der 1. Grenzbrigade (B). An das ZK der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands, Abt. Sicherheit, 01.04.62«, in: Bundesarchiv Berlin-Lichterfelde (SAPMO), DY 30/ IV 2/ 12/ 75/ Fiche Nr. 2, Bl. 109 f.; Stadtkommandant Berlin, 1. Grenzbrigade, Abteilung Operativ: Lageberichte, Bd. 2 (März 1962), in: Bundesarchiv-Militärarchiv Freiburg (im folgenden: BArch-MAI, VA-07/4791, Bl. 894, 897. Ein Foto vom Abtransport findet sich unter anderem im *Telegraf* vom 1. April 1961, ein weiteres in: *Die Berliner Mauer 1961-1969. Fotografien aus den Beständen des Landesarchiv Berlin*, hg. von Volker Viergutz, Berlin 2007, S. 51.
- 4 Vgl. Wolfgang Rathje: »Mauer-Marketing« unter Erich Honecker. *Schwierigkeiten*

- der DDR bei der technischen Modernisierung, der volkswirtschaftlichen Kalkulation und der politischen Akzeptanz der Berliner »Staatsgrenze« von 1971-1990, Phil. Diss. Kiel 2001, S. 137 ff.
- 5 Vgl. Eckart Kroneberg: *Beschreibung einer Mauer* [Mitte Sept. 1961], in: *Die Mauer oder Der 13. August 1961*, hg. von Hans Werner Richter, Reinbek 1962; Hans Scholz: *Fünf Wanderungen längs der Mauer* [Mitte November 1961], in: Scholz: »Berlin, jetzt freue Dich!«, *Betrachtungen an und in den Grenzen der deutschen Hauptstadt*, Frankfurt/Main-Hamburg 1964.
- 6 Armeegeneral Hoffmann: »Bericht über die Gewährleistung der Sicherheit an der Staatsgrenze nach Westberlin«, in: Protokoll der 12. Sitzung des Nationalen Verteidigungsrates der DDR am 14. September 1962, in: BArch-MA, DVW 1/39469, Bl. 13-19, hier: Bl. 18.
- 7 Vgl. Protokoll über die Lagebesprechung des zentralen Stabes am 20.09.1961, in: Volker Koop: »Den Gegner vernichten«, *Die Grenzsicherung der DDR*, Bonn 1996, S. 493 ff.
- 8 Scholz: *Fünf Wanderungen*, S. 452.
- 9 Vgl. Armin Wagner: *Stacheldrahtsicherheit. Die politische und militärische Planung und Durchführung des Mauerbaus 1961*, in: *Mauerbau und Mauerfall. Ursachen - Verlauf - Auswirkungen*, hg. von Hans-Hermann Hertle, Konrad J. Jarausch, Christoph Kleßmann, Berlin 2002, S. 131 f., 134.
- 10 Stadtkommandant der Hauptstadt der Deutschen Demokratischen Republik: »Programm des perspektivischen pioniertechnischen Ausbaus der Staatsgrenze im Bereich der Grenztruppen der Nationalen Volksarmee, Berlin bis 1970« (undatiert, Ende 1964), in: BArch-MA, VA 07/3212, Bl. 47-93, hier: Bl. 48.
- 11 Vgl. Robinson [Werner Krusel]: *Leporello von der Berliner Mauer (1965)*, 2. Aufl., Berlin 2006.
- 12 »Information über besondere Vorkommnisse [...] in den Grenztruppen der Nationalen Volksarmee« (17.09.64), in: Protokoll der 20. Sitzung des Nationalen Verteidigungsrates der DDR vom 29. Okt. 1964, in: BArch-MA, DVW 1/39477, Bl. 13-30, hier: Bl. 26.
- 13 Vgl. Befehl Nr. 61/64 des Stadtkommandanten der Hauptstadt der Deutschen Demokratischen Republik über die Erprobung eines Muster-Grenzsicherungstreifens vom September 1964, in: BArch-MA, VA-07/5436, Bl. 172-185. Angesetzt wurden die Experimente für die Zeit 29. September bis 1. Oktober 1964. Es ging ausdrücklich um die Erprobung einer neuen Grenzmauer in verschiedenen Zerstör- und Überwindungsszenarien.
- 14 Stadtkommandant der Hauptstadt der Deutschen Demokratischen Republik: »Beschluß über den perspektivischen Ausbau eines Grenzsicherungstreifens entlang der Staatsgrenze im Bereich der Grenztruppen der Nationalen Volksarmee, Berlin, in der Zeit von 1966-1970 von Februar 1965«, in: *Mauerarchiv Hagen Koch*, 26 Blatt. Für eine Kopie dieses Dokuments danke ich freundlich Herrn Hagen Koch (Berlin).
- 15 Vgl. Stadtkommandantur Berlin, Bild- und Bauunterlagen zum Programm des perspektivischen Ausbaus eines Grenzsicherungstreifens der Staatsgrenze der DDR zu Westberlin (25. Februar 1965), in: BArch-MA, VA-07/6047, 46 Bl., hier: Bl. 21-23.
- 16 Vgl. Mustermappe über Sperren und Pionieranlagen (1965), in: BArch-MA, VA-07/9055, Bl. 62-99, hier: Bl. 85.
- 17 Vgl. Anordnung Nr. 5/65 des Stadtkommandanten der Hauptstadt der Deutschen Demokratischen Republik, Berlin, über Grundsätze für den Ausbau eines Grenzi-

- cherungstreifens entlang der Staatsgrenze zu Westberlin vom 26. April 1965, in: BArch-MA, VA-07/5443, Bl. 35-50, hier: Bl. 44 (Bild: Bl. 42).
- 18 Vgl. *Erzeugnisse Bauwesens Bauelemente. Gründungen: Winkelstützwandelemente*, hg. vom VEB Betonleichtbaukombinat Dresden, Dez. 1975 [Katalognr.: B 7409 PEUL]. Die ausführlichen Lieferzeichnungen der einzelnen Elemente sind auf Januar 1974 datiert. Für diesen Hinweis und das entsprechende Material danke ich herzlich Herrn Johannes Cramer (Technische Universität Berlin).
- 19 Chef der Grenztruppen der DDR: »Konzeption für den weiteren Ausbau der Staatsgrenze der Deutschen Demokratischen Republik zur Bundesrepublik Deutschland und zu WESTBERLIN im Perspektivzeitraum 1976 bis 1980« (Aug. 1975), in: BArch-MA, GT 6744, Bl. 198-219, hier: Bl. 208; vgl. ergänzend ein weiteres Schlüssel-dokument (das einen relativ inkonkreten, zweiphasigen Grenzausbau an der Westgrenze sowie in Berlin vorsah): Chef der Grenztruppen der DDR: »Anordnung Nr. 22/75 über den pionier-, signal- und nachrichtentechnischen Ausbau der Staatsgrenze der Deutschen Demokratischen Republik zur BRD und zu WESTBERLIN vom 14.11.1975«, in: Ebd., DVH 32/111719, Bl. 203-239 (Signatur alt: GT 6063).
- 20 Vgl. Grenzkommando Mitte. Der Kommandeur: »Befehl Nr. 20/76 des Kommandeurs über den Ausbau eines Erprobungsabschnitts an der Staatsgrenze der Deutschen Demokratischen Republik zu WESTBERLIN mit der Grenzmauer neuen Typs vom 31. März 1976«, in: BArch-MA, GT 7717, Bl. 1-39.
- 21 Vgl. Koop: »Den Gegner vernichten«, S. 11 ff.
- 22 Studie des Militärtechnischen Instituts der NVA, 10. Januar 1989, zit. nach Rathje: »Mauer-Marketing«, S. 818.
- 23 Rem Koolhaas: *Field Trip*, in: Rem Koolhaas, Bruce Man: *S.M.L.XL*, Rotterdam 1995, S. 222.
- 24 Vgl. Protokoll der 15. Sitzung des Nationalen Verteidigungsrates am 13. Juni 1963, in: BArch-MA, DVW 1/39472.
- 25 Stadtkommandantur Berlin. Chef des Stabes: »Vorlage Nr. 5/63 für die Leitung der Stadtkommandantur: Auswertung der Ergebnisse der Grenzsicherung im 1. Halbjahr 1963 im Bereich der Stadtkommandantur Berlin vom 24.07.1963«, in: BArch-MA, VA-07/5457, Bl. 82-104, hier: Bl. 94, 100.
- 26 Stadtkommandant der Hauptstadt der Deutschen Demokratischen Republik: »Beschluß über den perspektivischen Ausbau eines Grenzsicherungstreifens entlang der Staatsgrenze im Bereich der Grenztruppen der Nationalen Volksarmee, Berlin, in der Zeit von 1966-1970 von Februar 1965«, in: Mauerarchiv Hagen Koch, 26 Blatt, hier: Bl. 3.
- 27 ZK der SED. Abteilung für Sicherheitsfragen: »Zusammenfassung von bewaffneten Provokationen und Sprengstoffanschlägen durch westberliner Ultras im Bereich der 1. Grenzbrigade (B)« [ca. Juni 1962], in: Bundesarchiv Berlin-Lichterfelde (SAPMO), DY 30/ IV 2/ 12/ 75/ Fiche Nr. 2, Bl. 158-182, hier: Bl. 172.
- 28 Protokolle von Grenzbegehungen im Bereich der 1. Grenzbrigade, Juli 1964, in: BArch-MA, VA-07/5820, Bl. 24, 43.
- 29 Vgl. Stadtkommandant der Hauptstadt der Deutschen Demokratischen Republik: »Beschluß über den perspektivischen Ausbau eines Grenzsicherungstreifens entlang der Staatsgrenze im Bereich der Grenztruppen der Nationalen Volksarmee, Berlin, in der Zeit von 1966-1970 von Februar 1965«, in: Mauerarchiv Hagen Koch, 26 Blatt, hier: Bl. 2, 3.
- 30 Vgl. Leiter Pionierwesen an Kommandeur des Grenzkommandos Mitte [undatiert, Ende April 1974], in: BArch-MA, GTÜ 13244, Bl. 9-13, hier: Bl. 11.

- 31 Thomas Flemming, Hagen Koch: *Die Berliner Mauer. Geschichte eines politischen Bauwerks*, Berlin 2001, S. 83.
- 32 »Vorschlag zur Erhöhung der Wirksamkeit der Grenzsicherungsanlagen an der Staatsgrenze der DDR zur BRD und zu BERLIN (WEST)«, in: Protokoll der 67. Sitzung des Nationalen Verteidigungsrates der DDR am 01. Juli 1983, in: BArch-MA, DVW 1/39528, Bl. 338-349, hier: Bl. 340.
- 33 Rathje: »Mauer-Marketing«, S. 157, 163, 194, 165, 167, 177, 174.
- 34 Vgl. »Vorschlag zur Erhöhung der Wirksamkeit der Grenzsicherungsanlagen an der Staatsgrenze der DDR zur BRD und zu BERLIN (WEST)«, in: Protokoll der 67. Sitzung des Nationalen Verteidigungsrates der DDR am 01. Juli 1983, in: BArch-MA, DVW 1/39528, Bl. 338-349, hier: Bl. 340. Der entsprechende Vorschlagsvorlauf des Ministers für Nationale Verteidigung sowie der Grenztruppen der DDR findet sich in: BArch-MA, GTÜ 17790.
- 35 Grenzkommando Mitte. Der Kommandeur: »Entschluß zur Neugestaltung des Bereiches BRANDENBURGER TOR vom 25.07.1984«, in: BArch-MA, GTÜ 13957, Bl. 21-30, hier: Bl. 22; vgl. auch: Ders.: »Entschluß zur Weiterführung der Maßnahmen zur Gestaltung des Grenzabschnittes BRANDENBURGER TOR bis POTSDAMER PLATZ vom 25.09.1983«, in: Ebd., Bl. 57-61.
- 36 Vgl. Rathje: »Mauer-Marketing«, S. 174 f.
- 37 Chef der Grenztruppen der DDR: »Entscheidungsvorlage über Maßnahmen zur Erhöhung der Wirksamkeit von Grenzsicherungsanlagen an der Staatsgrenze zur BRD und zu BERLIN (WEST) in den Jahren 1983-1990 vom 06.01.1983«, in: BArch-MA, GTÜ 17790, Bl. 117-140, hier: Bl. 131, 133.
- 38 Chef der Grenztruppen der DDR: »Vorschlag über Maßnahmen zur Erhöhung der Wirksamkeit von Grenzsicherungsanlagen an der Staatsgrenze der DDR zur BRD und zu BERLIN (WEST) vom 24.03.1983«, in: BArch-MA, GTÜ 17790, Bl. 158-182, hier: Bl. 168, 177.
- 39 Minister für Nationale Verteidigung: »Beschlussvorlage für den Nationalen Verteidigungsrat der Deutschen Demokratischen Republik: Erhöhung der Wirksamkeit von Grenzsicherungsanlagen an der Staatsgrenze zur BRD und zu BERLIN (WEST) vom 13.04.1983«, in: BArch-MA, GTÜ 17790, Bl. 141-157, hier: Bl. 153 f.
- 40 Grundsätze für den Ausbau der Staatsgrenze der DDR zu Westberlin mit Grenzmauer neuen Typs vom 02.11.76, in: BArch-MA, GTÜ 8988, Bl. 17-22, hier: Bl. 20 f.
- 41 Chef der Grenztruppen der DDR: »Vorschlag zur Durchführung von Abrissmaßnahmen und zur Fortsetzung des Neubaus der Grenzmauer an der Staatsgrenze der DDR zu WESTBERLIN vom 10.12.1979«, in: BArch-MA, GTÜ 11991, Bl. 1-3, hier: Bl. 1.
- 42 Vgl. Grenzkommando Mitte. Der Kommandeur: »Entschluß zum Abriss der Mauer-ruinen und zum Bau der Grenzmauer-75 vom 27.02.1980«, in: BArch-MA, GTÜ 11417, Bl. 62-66, hier: Bl. 62 f.
- 43 Protokoll der 9. Sitzung des Nationalen Verteidigungsrates am 29. November 1961. Vorlage: »Regierung der Deutschen Demokratischen Republik. Ministerium des Innern. Der Minister: Ordnung zur Gewährleistung der Sicherheit an der Grenze zwischen der Hauptstadt der Deutschen Demokratischen Republik (das demokratische Berlin) und Westberlin«, in: BArch-MA, DVW 1/39466, Bl. 118-123, hier: Bl. 118; Ministerium des Innern. Der Minister: Ordnung zur Gewährleistung der Sicherheit an der Grenze zwischen der Deutschen Demokratischen Republik und Westberlin, in: Ebd., Bl. 125-131, hier: Bl. 125. Schon zuvor, also vor dem November 1961, war es zu »Aussiedlungen« an der äußeren Stadtgrenze wie auch an der innerstädtischen Sektorengrenze gekommen; als Grundlagen hatten unter anderem Beschlüsse vom

24. August 1961 für »Aussiedlungen« an der Grenze zur Bundesrepublik gedient, vgl. Inge Bennewitz, Rainer Potratz: *Zwangsaussiedlungen an der innerdeutschen Grenze. Analysen und Dokumente*, 2. Aufl., Berlin 1997, S. 99 ff., 156 ff.
- 44 Vgl. *Anordnung des Nationalen Verteidigungsrates der Deutschen Demokratischen Republik über das Verbot des Zutritts zu bestimmten Gebieten. - Sperrgebietsordnung - Vom 21. Juni 1963*, in: *Gesetzblatt der Deutschen Demokratischen Republik*, Teil I, Nr. 7, 21. Juni 1963, S. 93-96. Der Vorlauf seitens der Stadtkommandantur Berlin ist dokumentiert in: BArch-MA, DVW 1/12916 (»Anordnung des Stadtkommandanten«; »Maßnahmen zur politischen Arbeit«; »Argumentation«; »Vollzugsmeldung des Stadtkommandanten«).
- 45 Vgl. Ralf Gründer: *Berliner Mauerkunst. Eine Dokumentation*, Köln-Weimar-Wien 2007, S. 84 f.
- 46 Vgl. *Mythos Berlin Concepte. Katalog zur Werkausstellung »Mythos Berlin« 1997*, hg. von Mythos Berlin Ausstellung GmbH, Berlin 1996; *Mythos Berlin. Zur Wahrnehmungsgeschichte einer industriellen Metropole. Eine szenische Ausstellung auf dem Gelände des Anhalter Bahnhofs*, Berlin 1987, S. 285 ff.
- 47 Johannes Cramer: *Der Gartenzaun um Berlin. Was blieb von der Mauer?*, in: *Der unbestechliche Blick. Festschrift zu Ehren von Wolfgang Wolters*, hg. von Martin Gaier, Bernd Nicolai, Tristan Weddingen, Trier 2005, S. 236. Zur Geschichte der Unterschutzstellung vgl. auch Gabi Dolff-Bohnekämper: *Denkmalschutz für die Mauer*, in: *Die Denkmalpflege*, 58(2000)1; Gerhard Sälter: *Mauerreste in Berlin. Der Abbau der Berliner Mauer und noch sichtbare Reste in der Berliner Innenstadt*, 2., überarb. Aufl., Berlin 2007, S. 18 ff.
- 48 Walter Momper: Vorwort zu: Heinz J. Kuzdas: *Berliner Mauer Kunst* (1990), zitiert nach: Nikolaus Wegmann: *Die Mauer 1961-1989*, in: *Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften*, 47(2001)1, S. 117.

WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

4

2009

55. Jahrgang

Ursula Heukenkamp Die »Faust-Reihe« – Ein Kapitel aus der

Entstehungsgeschichte der DDR-Literatur ■ *Flemming Finn Hansen*

Erinnerung und Geschichtsbewußtsein bei Stephan Hermlin ■

Dieter Schlenstedt Eine deutsche Erinnerung – Erwin Strittmatter ■

Sibylla Hausmann Zum Motiv des Essens in der zeitgenössischen Lyrik

■ *Lothar Ehrlich* Die Umgestaltung der NFG zur SWK

Passagen Verlag

WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

4

2009

55. Jahrgang

Herausgegeben von *Peter Engelmann* (Wien)
gemeinsam mit *Michael Franz* (Berlin)
Redaktion *Karla Kliche*

Passagen Verlag

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

Die Zeitschrift erscheint vierteljährlich.
Der 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

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

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

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

Redaktion: Karla Kliche
Redaktionsanschrift:
Schützenstraße 18
D-10117 Berlin
Telefon: (030) 20192-460 (bzw. -173)
Telefax: (030) 20192-154
E-Mail: kliche@zfl-berlin.org

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

Inhalt

<i>Ursula Heukenkamp</i> Die »Faust-Reihe«. Ein Kapitel aus der Entstehungsgeschichte der DDR-Literatur	485
<i>Flemming Finn Hansen</i> Erinnerung und Geschichtsbewußtsein bei Stephan Hermlin	506
<i>Dieter Schlenstedt</i> Eine deutsche Erinnerung. Erwin Strittmatter als Fall	529
<i>Sibylla Hausmann</i> Ein »Kosmos im Backofen«. Zum Motiv des Essens in der zeitgenössischen Lyrik	557
<i>Lothar Ehrlich</i> Für und Wider einer Transformation. Die Umgestaltung der »Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar« zur »Stiftung Weimarer Klassik« im Kontext der deutschen Vereinigung (1989–1992)	579

Diskussion - Rezensionen

<i>Klaus Briegleb</i> Die Solidarität der Generationen. Laudatio auf Wolf Biermann anlässlich der Verleihung der Ehrendoktorwürde der Humboldt-Universität	609
<i>Helmut Peitsch</i> Dieter Schiller: Im Widerstreit geschrieben. Vermischte Texte zur Literatur 1966–2006	614
<i>Willi Beitz</i> Elke Scherstjanoi (Hg.): Zwei Staaten, zwei Literaturen?. Das Internationale Kolloquium des Schriftstellerverbandes in der DDR, Dezember 1964. Eine Dokumentation	619
<i>Lutz Haucke</i> Henning Wrage: Die Zeit der Kunst. Literatur, Film und Fernsehen in der DDR der 1960er Jahre. Eine Kulturgeschichte in Beispielen	624
<i>Volker Riedel</i> Peter Arlt: Die Flucht des Sisyphos. Griechischer Mythos und Kunst. Eine europäische Bildtradition, ihre Aktualität in der DDR und heute	628
<i>Achim Trebeß</i> Günter Höhne: Das große Lexikon DDR-Design	632
<i>Jahresinhaltsverzeichnis 2009</i>	637

Herausgeber

Peter Engelmann (Wien) gemeinsam mit
Michael Franz (Berlin)

Wissenschaftlicher Beirat

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

Autoren dieses Heftes

Beitz, Willi, Prof. Dr. – Wilhelm-Raabe-Straße 1A, D-04416 Markkleeberg
Briegleb, Klaus, Prof. Dr. – Taunusstraße 19, D-12161 Berlin
Ehrlich, Lothar, Prof. Dr. – Rainer-Maria-Rilke-Straße 8, D-99425 Weimar
Hansen, Flemming Finn, Dr. – Roskilde Universitet, Hus 46.2, Postboks 260, DK-4000 Himmelev, Roskilde
Haucke, Lutz, Dr. sc. – Lichtenberger Straße 14, D-10243 Berlin
Hausmann, Sibylla – Böckhstraße 23, D-10967 Berlin
Heukenkamp, Ursula, Prof. Dr. – Hollstraße 24, D-12489 Berlin
Peitsch, Helmut, Prof. Dr. – Universität Potsdam, Institut für Germanistik, Am neuen Palais 10, D-14469 Potsdam
Riedel, Volker, Prof. Dr. – Mellenseestraße 59, D-10319 Berlin
Schlenstedt, Dieter, Prof. Dr. – Seelenbinderstraße 21, D-12555 Berlin
Trebeß, Achim, Prof. Dr. – Grimnitzstraße 18, D-10318 Berlin

Redaktionsschluss: 10. Juli 2009

Ursula Heukenkamp

Die ›Faust-Reihe‹

Ein Kapitel aus der Entstehungsgeschichte der DDR-Literatur

1. Das werdende System beginnt sich zu definieren: Die ›Faustus‹-Debatte. – »Mein Freund Hanns Eisler [. . .] hat einen Ahrenshooper Sommer lang den abenteuerlichen Versuch unternommen, Leverkühn zu kopieren und die ›Neunte‹ zurückzunehmen, und zwar auf dem Umweg einer Goethe-Faust-Revision. Diese Leverkühn-Imitation mußte noch jämmerlicher mißglücken als das Original [. . .] und es nimmt nur wunder, daß einem so gescheiten, so gebildeten, so begabten Künstler derartiges geschehen konnte. (Erlebt er denn nicht täglich, wie die Bourgeoisie unausgesetzt sich anstrengen muß, zurückzunehmen, nämlich all das, wodurch sie sich einmal [. . .] ausgezeichnet hat und wodurch sie an die Macht kam?)«¹

So beklagte Johannes R. Becher den Entwurf zur Oper *Johann Faustus*, dessen Libretto Eisler 1953 veröffentlicht hatte. Der Text wurde niemals vertont. Bechers Lamento über, wie er meinte, die Deformierung von Goethes *Faust* stammt aus dem gleichen Jahr; im Frühsommer des Jahres fand die sogenannte Faustus-Debatte in drei Sitzungen der Veranstaltungsreihe ›Mittwochsgesellschaft‹ in der ›Deutschen Akademie der Künste‹ Berlin, Sektion Dichtkunst und Sprachpflege, statt.

Mittwochsgesellschaften hatten in Berlin Tradition. Die erste, ein Forum der Spätaufklärung, bestand 1783 bis 1798, bis sie von Friedrich Wilhelm III. wegen ›Gefährdung der inneren Sicherheit‹ aufgelöst wurde. Die zweite Gründung hieß eigentlich ›Berliner freie Gesellschaft zur wissenschaftlichen Unterhaltung‹ und wurde vom preußischen Minister August von Bethmann-Hollweg 1863 gegründet. Sie existierte, bis die Gestapo sie nach dem 20. Juli 1944 auflöste. Die Mitglieder dieser Gesellschaft stammten aus der Oberschicht, waren vorwiegend konservativ und vor allem elitär gesonnen. Insofern mag die Namensgebung dieser Akademieveranstaltung Ausdruck einer Traditionswahl gewesen sein.

Die ›Faust Reihe‹ wurde ausgerechnet mit der ›freundschaftlichen‹ Diskussion von Hanns Eislers Textbuch *Johann Faustus* eröffnet. Die Mehrheit der Teilnehmer an der Diskussionsrunde vom 13. Mai 1953 stimmte in Bechers Lamento ein, während dieser selbst sich im Vergleich zum Pathos der oben zitierten Tagebucheintragung mit seiner Kritik an Eisler zurückhielt. Aber ausdrücklich stimmt er denen zu, die von einer Beschädigung der ›großen Leistungen der deutschen Intelligenz‹² sprachen.

Da legte nun Eisler dieses Libretto vor, das ein Idol zerstört und damit endet, daß Faust zur Hölle fährt. »Fauste in aeternum damnatus est.«³ Das ist zwar nicht der letzte Satz des Textes, aber das endgültige Urteil über den Verräter Faustus. Wie nun der Verlauf der Debatte zeigt, teilten fast alle Anwesenden die Empörung über Eislers Text und stimmten dem Tadel über diesen Akt einer »Mißachtung der humanistischen Tradition« (Ernst Hermann Meyer)⁴ zu. Bis auf wenige Ausnahmen, zu denen natürlich Brecht gehörte, zeigten sich die Redner äußerst besorgt über den Irrweg, auf den Eisler nach ihrer Meinung geraten war. Beschädigt habe er mit seiner Diffamierung von Goethes *Faust* die »Gestalt des deutschen Nationalhelden I. . . I weil Goethe als typisch für die progressive Substanz des deutschen Volkes betrachtet, das Schöpferische, Produktive, kämpferische Vordrängende, was im deutschen Volk lebt I. . . I« (Wilhelm Girnus).⁵ Nun war Eislers Vorlage nicht Goethes *Faust* gewesen; er hat sich vielmehr die Freiheit genommen, eine der Faust-Gestalten zu bearbeiten, die im Volksbuch oder dem Puppenspiel überliefert waren. Trotzdem übernahm die Mehrzahl der Teilnehmer die Sprachregelungen der Vorwürfe, ohne die Sache selbst zu prüfen. Einige der Anwesenden entschieden sich wahrscheinlich dafür, weil sie Abweichungen vermeiden wollten und unter dem Eindruck des sogenannten Formalismus-Plenums standen⁶, das zwei Jahre zuvor, im März 1951, stattgefunden hatte. Aber ein anderer Teil fürchtete ernsthaft den Verlust jener Trias der Werte Toleranz, Rationalität und Menschenliebe, den die klassische Überlieferung – und nur sie – in ihren Augen repräsentierte. Manche kamen wie Hans Lauter aus Zuchthäusern oder Konzentrationslagern, andere aus den Lagern in der Sowjetunion, viele aus den diversen Exilländern. Alle kannten Auschwitz und Buchenwald. Das verlangte nach einem Neuanfang, der auf einem unumstößlichen, verbindlichen, kollektiven Wertekanon gegründet sein sollte.

Es ging hier nicht um *Machtspiele*, sondern um *Machtausübung*. Die politische Dimension dieser Veranstaltungsreihe ist offenkundig. Die dritte und letzte Sitzung der »Mittwochsgesellschaft« lag drei Tage vor dem 17. Juni 1953. Vorgefühl und Verunsicherung dürften im Raum gestanden haben. Verhandelt wurde, denn es war schon eine Art Tribunal, über einen Text, der laut der Zeitung *Neues Deutschland*, »dem sozialistischen Realismus diametral zuwider läuft«.⁷ Außerdem klagte man Eislers Auffassung der Verzerrung des Verhältnisses von Sozialismus und Patriotismus an. Das war aber von seiten der Partei bereits auf dem sogenannten Formalismus-Plenum, also von maßgeblicher Seite, definiert worden und hatte daher den Status eines Autoritätsurteils. In den »Diskussionsbeiträgen« zur *Faustus*-Debatte wurde offenbar nur gesammelt, was irgend gegen Eislers Oper sprechen konnte, bis schließlich die Anklage auf den Punkt gebracht war, demzufolge Eisler »die geistige und dichterische Bedeutung von Goethes Werk für die deutsche Nationalliteratur und für die Geschichte des deutschen Volkes bagatellisiert, ja ignoriert hat.« (Alexander Abusch)⁸

Den gleichen Geist, der zwischen Empörung und Kränkung schwankt, bezeugten Vorwürfe, die dort auch gegen die Inszenierung von Goethes *Urfaust* vorgebracht wurden, die am Berliner Ensemble unter der Leitung Brechts und der Mitarbeit von Egon Monk und Bernd Mahl 1952/53 einstudiert worden war. Nur waren diese Vorwürfe nicht rhetorisch ausgestaltet, sondern bezeugten lediglich Ignoranz und Unverständnis von Zuschauern, die nicht verstanden, was sie da vorgesetzt bekommen hatten. Brecht war immerhin vorsichtig genug gewesen, sich auf eine Studio-Aufführung zu beschränken.

Diese Koinzidenz von neuen Theatertexten und *Faust*-Inszenierungen ist keine Ausnahme in der ›Faust-Reihe‹, sondern gehört zu ihrer Geschichte. Immer dann, wenn eine *Faust*-Bearbeitung zum Ereignis oder Problem wurde, war das ein Signal, das Ansprüche auf Neubestimmung der geltenden Wertvorstellungen und Grundannahmen ankündigte. Daher ist es sinnvoll, hier auch das Theater zu beachten, also Inszenierungen von einiger Bedeutung einzubeziehen und mit jeweils neuen *Faust*-Stücken zu vergleichen. Das soll hier auch geschehen, auch das Buch zu einem Fernsehfilm wird behandelt. Dagegen wird nicht auf literaturwissenschaftliche Arbeiten aus dieser Zeit zum *Faust*-Thema eingegangen. Denn bei dieser Textsorte handelt es sich um eine andere Materie, die insgesamt eine sehr viel geringere Öffentlichkeit hatte.

Die Auseinandersetzung über Lesarten zu *Faust* von 1953 war von der Presse der DDR in Gang gebracht worden. Sie war Ausdruck höchster politischer Spannungen. Vier Monate vor der ersten Sitzung der »Mittwochsgesellschaft« war in Prag der Slansky-Prozess zu Ende gegangen, dessen Folgen mit sogenannten Säuberungen in den kommunistischen Parteien auf die DDR übergriffen. Davon waren jene besonders betroffen, die man damals »West-Emigranten« nannte. Hier handelte sich also nicht um einen internen, lediglich die Literatur betreffenden Richtungsstreit. Vielmehr stand während der ganzen *Faustus*-Debatte auch ein schwerer Vorwurf moralisch-politischer Natur im Raum, der mit dem Begriff »Kosmopolitismus« bezeichnet wurde. Der entsetzte Autor des *Johann Faustus* sah sich dem Vorwurf gegenüber, Renegat zu sein, weil er die nationale Identität verleugnet und »der Sache des ganzen Volkes«⁹ geschadet habe. Eisler verstand nicht, was ihm geschah; er sah sich zu Unrecht beschuldigt, war er doch gerade erst für die *Neuen deutschen Volkslieder* ihrer Volkstümlichkeit wegen gelobt und mit dem Nationalpreis ausgezeichnet worden. Historisch denkend, konnte er nicht akzeptieren, daß die Gestalt Faust als »nationaler Held« (Wilhelm Girus)¹⁰ gelten sollte, war doch »die deutsche Intelligenz mit dem Faust im Tornister in zwei Weltkriege gegangen«, wie er schreibt.¹¹ Er sah aber nicht, daß eben dieser Sachverhalt tabuisiert werden mußte, weil das »Nationale« in der Kultur zu diesem Zeitpunkt gebraucht wurde als eine Art Bollwerk im Kampf um die kulturelle Dominanz im Kalten Krieg.

Als hätte das alles nicht genügt, um die Spannung während der ganzen De-

batte aufzuladen, kam noch ein weiterer Faktor hinzu. Wann immer in der DDR das Erbe problematisiert wurde, handelte es sich auch um politische Weichenstellungen. Hinter den Protagonisten standen Institutionen, Organisationen, Persönlichkeiten und Zeitschriften, unter ihnen die kulturpolitische Wochenzeitung *Sonntag* und *Sinn und Form*, die Zeitschrift der Akademie der Künste. Allen gemeinsam ging es darum, das Profil der »neuen Literatur« zu gestalten. Mit jeder Variante, die dabei zur Sprache kam, verbanden sich aber partielle Interessen und deren Durchsetzung. Entgegen der seit 1990 verbreiteten Auffassung von der frühen DDR-Literatur gab es hier durchaus keine Einheit, man bildete in literarischen Angelegenheiten weder einen geschlossenen Block noch war man eindeutig verpflichtet auf bestimmte Schreibweisen. Vom sozialistischen Realismus hätte ohnehin niemand sagen können, was der Terminus tatsächlich bezeichnete.

Der Streit ums »Erbe« wurde in der DDR immer polemisch geführt und von der Öffentlichkeit aufmerksam registriert. So war es noch, als in den siebziger Jahren über die Beurteilung der sogenannten Romantikwelle gestritten wurde. Zwischen 1951 und 1953 war aber dieser Streit von außen in das Feld hineingetragen worden. Noch war von »sozialistischer« Literatur nicht die Rede, sondern von einer »neuen« Literatur, oft auch von »unserer« Literatur. Die Diskussion darüber, auf welche Traditionen dabei zu bauen war, war wiederum gar nicht neu. Sie wurde in der deutschen Linken seit der Existenz der sozialdemokratischen Kulturbewegung geführt. Nach 1945 wurde sie aufgenommen, weil die Vorstellungen in einzelnen Gruppen weit auseinandergingen. Sie war im voraus gedrosselt worden, weil eine erste von drei Varianten, die Nachfolge der Moderne, trotz der Anwesenheit Brechts und seines Theaters im Verlaufe des sogenannten Formalismus-Plenums eindeutig als anstößig und politisch gefährlich qualifiziert worden war. Dem folgten Verbote, Absetzungen, Verweigerung von Druckgenehmigungen.

So blieb nur die Wahl zwischen klassischer und vormoderner Überlieferung und dem politisch richtigen Umgang mit der Hochkultur der bürgerlichen Ära aus dem 18. und 19. Jahrhundert. Als in der sozialdemokratischen Arbeiterbewegung gefragt wurde, wie man mit der deutschen Klassik verfahren solle, prüfte man noch ernstlich, welche Überlieferung der eigenen sozialen Lage entsprach, und auf welche Weise sie anzueignen wäre. Dabei war, wie später nie wieder, der Gebrauchswert beachtet und über die Kulturbedürfnisse nicht des Staates, sondern der Arbeiterklasse nachgedacht worden. Auch wurde dieses Erbe seinerzeit historisch-kritisch reflektiert. Gerade dazu hätte Eisler einen produktiven Beitrag leisten können; denn er hatte in den zwanziger Jahren Erfahrungen gesammelt, wie Moderne und Arbeiterbewegung zusammenzubringen waren. Er selbst hatte das Modell geliefert, als er mit den Chören des Arbeiterbundes zusammenarbeitete und für sie Lieder komponierte, die sie an

die Moderne in der Musik heraufgeführt. Das war ein Erfolg für ihn, für die ausführenden Sänger und ein großer Schritt nach vorne. Aber davon sprach er erst Jahre später.

In der DDR der fünfziger Jahre wäre das wahrscheinlich als »Proletkult« verworfen worden. Diese Bezeichnung stammt wiederum aus der Tradition der russischen Arbeiterbewegung und war 1916 unter anderem von Maxim Gorki propagiert worden. Seit 1920 war der Begriff und die damit verbundene Richtung umstritten, nachdem Lenin ihn abgewertet hatte. Das Problem, das dahinter steht, ohne beim Namen genannt zu werden, bildet auch eine der Konstanten der ›Faust-Reihe‹ und machte den Umgang mit Goethe jeweils zum Präzedenzfall. Diese Abwertung mobilisierte alle denkbaren Vorurteile gegen Experimente mit klassischen Texten. Sie gingen im Falle von Eislers *Faustus*-Oper so weit, daß völlig übersehen wurde, wie radikal Eislers Kritik an der spätkapitalistischen Kulturindustrie und deren Akteuren, die ihr Können auf dem Markt verkaufen, ist. Die antikapitalistische Aussage des Librettos, die übrigens nicht frei von Antiamerikanismus war, fiel in der »Mittwochsgesellschaft« unter den Tisch. Daß *Faustus* bei Eisler nach seiner Rückkehr sagt: »Leider zurückgekehrt, find ich die Heimat wieder grau und kalt«,¹² entging den Argusaugen der Eisler-Kritiker nicht. Aber das Heimweh nach Deutschland, das aus der Erzählung des *Faustus* von den singenden Vögeln in seiner Heimat spricht – sie sollte sicher als Arie komponiert werden – wurde übersehen, obwohl der wehmütige Gestus durchaus an Bechers Deutschlandlyrik erinnert.

An solchen Punkten gewinnt man den Eindruck, daß die Mehrzahl der Teilnehmer das Textbuch gar nicht gelesen hatte. Eisler selbst vermutet das auch und notiert: »Habt ihr nicht gelesen.«¹³ Ebenso befremdend ist, daß Goethes *Faust*, sieht man von wenigen, immer zitierten Versen ab, in der ganzen Diskussion keine Rolle spielt. Vorrangig scheint den Teilnehmern die Frage nach dem Umgang mit der »deutschen Misere« gewesen zu sein. Man verstand Eislers Textbuch als Aburteilung der deutschen Intelligenz, die 1933 nicht standgehalten habe, sondern zu den Nazis übergelaufen sei und die Arbeiter verraten habe. Dagegen argumentiert die Diskussionsrunde, es hätte dargestellt werden müssen, daß die Misere im Verlaufe des Kampfes »für eine höhere Gesellschaftsordnung«¹⁴ überwunden worden sei. Die Motive, die solche Argumente hervorbrachten, waren gemischt. Sie schmeichelten den Mitgliedern der Akademie, die auf Grund ihres sozialen Status dazu neigten, die Intelligenz zu rehabilitieren. Auch wünschte nicht nur Becher, daß aus ihrer Reihe eine DDR-Elite hervorgehen solle. Die deutsche Kultur dürfe nicht durch zweitrangige Personen vertreten werden. Das Interesse der Politik wiederum, die Intelligenz in der DDR zu halten, war ein praktischer Grund.

Ganz anderer Art waren die ideologischen Gründe. Als 1949 das erste Sonderheft von *Sinn und Form* Brecht gewidmet worden war, aber keins für Goethe

erschien, konnte man das angesichts des Goethe-Kults in jenem Jahr noch als ein Plädoyer für die Vielfalt der »neuen« Literatur werten. Als aber Peter Huchel 1952 den Aufsatz des österreichischen Marxisten und Kulturwissenschaftlers Ernst Fischer *Doktor Faustus und der deutsche Bauernkrieg* veröffentlichte, obwohl er in wesentlichen Punkten den führenden Kulturpolitikern widersprach, richtete sich das direkt gegen Bechers Deutschlandbild. Der letzte Satz bei Fischer lautet: »Der ›Doktor Faustus‹ kann werden, was seit einem Jahrhundert fehlt: die deutsche Nationaloper.«¹⁵ Das verlangte nicht weniger als die Revision des bisherigen Umgangs der Kommunistischen Parteien mit der bürgerlichen Nationalkultur. Was Becher in seiner Rede in Weimar 1949 ausgelassen hatte, war bei Fischer das Thema: »Nach den Gaskammern von Auschwitz und Maidanek« könne auch die Geschichte des Humanismus nicht ungeprüft fortgeschrieben werden. »I. . . I der Teufelspakt der deutschen Nation war mächtiger als die Goethesche Humanität.«¹⁶ Diese Klarstellung war unerlässlich; sie besagte, daß der Goethe des Bürgertums und dessen Faust nicht unreflektiert in die Nachkriegsgesellschaft hinübergerettet werden durfte. Das widersprach nicht nur der Politik der DDR, sondern auch sowjetischen Positionen. »Wir müssen einen scharfen Kampf gegen die falschen Auffassungen führen I. . . I und mit der Behauptung, daß wir keine revolutionären Traditionen hätten I. . . I« (Wilhelm Girmus).¹⁷

Im andauernden Streit über Faust-Deutungen und in der Stereotypie der Argumente, in den Versuchen, einen unantastbaren Kanon zu fixieren, mit dem festgelegt werden sollte, wie mit Volkslied und Volksbuch umzugehen sei, zeigt sich, wie sehr die Politik von der Kunst erwartete, was sie brauchte, aber jene nicht zu geben vermochte, nämlich Sicherung der Staatsmacht und Angebote zu ihrer Legitimierung. Das Mißtrauen gegen die literarische Behandlung von Stoffen, die dem nationalen Thesaurus zuzuordnen waren, wirkte sich nachhaltig auf das literarische Klima aus, weil solche Kontroversen von den Wortführern der jeweiligen Parteiungen aufgegriffen wurden, um ihren Einfluß auf den Prozeß der Ausbildung der »neuen« Literatur zu vergrößern, deren Status quo dazu verlockte, da sie beinahe noch ein unbeschriebenes Blatt war.

Als Alternative blieb also noch die Überlieferung der plebejisch-revolutionären Bewegungen in Deutschland. Eisler hatte diese Traditionslinie mit dem Opern-Plan aufgenommen. Die Runde in der Akademie warnte auch davor; man würde die Spitzenleistungen der deutschen Kultur damit nivellieren. Auch wenn Eisler scheiterte, so setzte sich seine Richtung samt ihrem kritischen Potential durch. Die frühbürgerlichen Revolutionen und ihr Held Thomas Müntzer wurden zu einem der großen Gegenstände der DDR-Kultur. Im Laufe der Jahrzehnte bewies sich die Produktivität dieser Traditionswahl eindrucksvoll. Das apokalyptische Element dabei, das man Eisler besonders verübelte, wurde immer stärker ausgeprägt. Werner Tübkes Panoramabild *Frühbürgerliche Revo-*

lutionen in Deutschland lobt nicht nur seinen Meister, sondern ist auch vom Publikum in der DDR angenommen worden, nicht zuletzt, weil der Untergang der Utopien keine unverbindliche Aussage mehr war, sondern sich als Lebensgefühl auszubreiten begann.

Tatsächlich war die *Faustus*-Debatte ein Debakel für die geistige Kultur der DDR. Sie brachte weder Verständigung noch Erkenntnisse. Hans Bunge, dem wir die Protokolle verdanken, macht in seinem Vorwort keinen Hehl aus seinem Entsetzen über den denunziatorischen Stil dieser Gespräche, die doch unter Gleichgesinnten stattfanden, wenigstens soweit es das antifaschistische Credo betraf. Aber in ihrem Verlauf setzte sich ein ideologisches Konstrukt durch, das besagte, Zweifel an Goethes *Faust* kämen einem Verrat an der Entscheidung für den Sozialismus und den Aufbau der DDR gleich. Damit wurden die Argumente der Ankläger unantastbar. Das hieß aber, nicht das *Kommunistische Manifest*, sondern die deutsche Klassik wurde zum Leitbild erklärt; nicht das Revolutionäre, sondern das Nationale galt als vorbildlich. Dabei fiel die geschichtsphilosophische Dimension des Eisler-Textes völlig unter den Tisch und mit ihr die Niederlagen der Arbeiterbewegung. Obwohl gerade sie von Hauptmanns *Die Weber* bis zu Brechts *Die Tage der Commune* und Friedrich Wolfs Bauernkriegsstücken Gegenstände großer Literatur geworden sind. Mit der Frage »Ist es zu früh / ist es zu spät?«¹⁸ hat Volker Braun in einem Gedicht für Thomas Müntzer den Faden der »verlorenen Revolutionen« wieder aufgenommen und damit gegen den Trend protestiert, die DDR im Status der siebziger Jahre zum »Sieger der Geschichte« zu proklamieren. Braun spricht wie vor ihm Eisler von der »Tragik des zu früh gekommenen Revolutionärs«¹⁹. Aber auf diese Tragik eben wollte man sich nicht einlassen.

Die ganze Debatte stand in krassem Gegensatz zur marxistischen Geschichtserzählung. Trotzdem sah sich die Mehrzahl der »Mittwochsgesellschaft« in der Lage, wie auf geheime Verabredung die kritischen Einwände gegen Eislers Position zu dechiffrieren und den Kern so weit zu erfassen, wie nötig, um sich auf die richtige Seite zu stellen. Zur Verhandlung stand ein Politikum, das verlangte einen Angriff auf die Deutungshoheit der politischen Führung der DDR abzuwehren. Eisler vertrat seine Auffassung mit Argumenten; Brecht versuchte es mit Abwiegung: »Auch der neue Mensch kann nicht durch Dichtung produziert werden.«²⁰ Beides wurde als Anmaßung zurückgewiesen. Erst der Prozeß, der ihm in effigie gemacht wurde, belehrte Eisler über seinen Verstoß: Er hatte sich erlaubt, der DDR eine moderne Lesart der Faust-Figur zu präsentieren. Das aber stand ihm nicht zu!

Der Vorgang ist exemplarisch und daher geeignet, das Verhältnis zwischen einem »literarischen« und einem »politischen Feld« darzustellen. Die Begrifflichkeit Pierre Bourdieus und seine Auffassung von Politik und Literatur bieten sich heuristisch dazu an. Mindestens zwei Phänomene treten auf, die seinen

Thesen entsprechen. Die Mehrzahl der Akteure des »literarischen Feldes« neigt in dieser frühen Phase dazu, sich mit dem »politischen Feld« zu arrangieren bzw. unterzuordnen, sowohl aus Nützlichkeitsabwägungen wie auch aus tiefer Überzeugung. Das politische Feld wiederum setzt, wenn es sein muß, mit »Machtworten«, seine Autorität durch und sichert den Bestand seiner Weisungs-Hierarchie. Die *Faustus*-Debatte verlief ähnlich wie das sogenannte Formalismus-Pleum von 1951. Nur waren hier die Teilnehmer Akademiemitglieder, und es handelte sich um kein Parteigremium. Derartige Klarstellungen der Machtverhältnisse – das letzte Wort hat die Politik – sind mit einiger Regelmäßigkeit veranstaltet worden. Wenn auch die jeweiligen Auswirkungen nicht zu unterschätzen sind, so machen sie doch *nicht* die Geschichte der DDR-Literatur aus.

2. *Ein Faustischer Kontrakt? Die Verflechtung der Organisationen und Verbände.* – Parallel zur *Faustus*-Debatte verliefen Strukturierung und Neuordnung des literarischen Feldes. Es entstand im Zuge von Bildungen und Umbildungen der Organisationen und Verbände in den frühen fünfziger Jahren. Die Mitglieder brachten unterschiedliche Voraussetzungen mit, entsprechend ihren sehr verschiedenen biographischen Voraussetzungen. Diese Konstellation war hier besonders prägend, weil die Schriftsteller und alle anderen Akteure des literarischen Lebens sich im selben geistig-moralischen Raum bewegten und unter eben diesen politischen Bedingungen arbeiteten und damit, wenn auch oft unfreiwillig, enge Beziehung zum gesellschaftlichen Umfeld eingingen, was in der DDR unvermeidlich war, wenn sie ihr nicht überhaupt den Rücken kehrten. Daraus ergaben sich auch spezielle Beziehungen zur politischen Führung, die Volker Braun rückblickend in dem Gedicht *Der Empfang*²¹ sehr schön beschrieben hat. Sämtliche Faktoren brachten im Zusammenspiel jenen Beziehungstyp hervor, der das Profil der DDR-Literatur und einen speziellen Habitus ihrer Autoren prägte. Maßgeblich waren dabei am Anfang die aus dem Exil zurückkehrenden Autoren. Wie sich bald zeigte, kam die Mehrzahl der Emigranten mit dem festen Vorsatz zurück, ein neues literarisches Feld nach ihrem Bild zu etablieren, und gingen zielstrebig an dessen Ausführung.

Bereits im Sommer 1945 gründeten Schriftsteller als erste Organisation den SDA (Schutzverband deutscher Autoren). Gleichzeitig entstand in Berlin der »Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands«. Zunächst arbeiteten beide Organisationen getrennt voneinander. Die meisten Autoren aus Ost-Berlin waren im SDA organisiert, der seit Anfang 1947 unter dem Dach des FDGB – Gewerkschaft 17: Kunst und Schrifttum – existierte. Parallel dazu bestand außerhalb Berlins der SDA-Zone. 1950 wurde aus beiden Verbänden der »SDA der Deutschen Demokratischen Republik« gebildet. Dieser hatte, nicht zuletzt infolge der Verhaftung seines Geschäftsführers Werner Schendell, 1949/1950 eine tiefe Krise durchlaufen. Diese wurde genutzt, um gegen den Willen

und Widerspruch vieler seiner Mitglieder und ohne jede vorherige Information, aber auf Initiative Bechers, den SDA dem Kulturbund zu unterstellen. Das erregte den Unmut der Mitglieder. Er galt vor allem dem Umstand, daß die Arbeiterschriftsteller sich im Kulturbund nicht vertreten sahen. Außerdem war mit dem SDA die letzte Ost-West-Organisation aufgegeben worden. Bald darauf, 1950, wurde unter dem Dach des Kulturbundes der »Deutsche Schriftstellerverband« (DSV) gegründet. Von da an existierten keine gemeinsamen Organisationsformen zwischen Autoren der nunmehr beiden deutschen Staaten mehr. Auch PEN und andere Organisationen trennten sich.

Von Gleichschaltung kann trotzdem nicht die Rede sein. Eigensinnig hielten die rebellischen Mitglieder des SDA und späteren Schriftstellerverbandes der DDR an ihrem Recht auf Mitsprache in der neuen Organisation fest. Sie sparten nicht mit Kritik am Vorstand und am sozialen Zuschnitt des Verbandes. 1952 wurde die »Arbeitsgemeinschaft sozialistischer Schriftsteller und Autoren im Kulturbund« aufgelöst. Das war ein Sieg der Traditionalisten und Anhänger des Goethe-Kults. Kurz darauf, auf dem III. Schriftstellerkongreß 1952, gingen die Arbeiterschriftsteller ihrerseits in die Offensive. Sie warfen Becher Volkstümelei vor, eine Kritik, der sich übrigens Stephan Hermlin anschloß. Scharfe Einwände erhoben sie auch gegen die Attitüde Bechers, sich als »Literaturpapst« aufzuführen. Das Verhältnis blieb gespannt; gelegentlich verweigerten sie bei Wahlen zu den Gremien dem Vorstand ihre Stimme. Die spätere Bürokratisierung des DSV setzte erst in den sechziger Jahren ein.²²

Im Zuge der zahlreichen Umbildungen bis Ende 1952 formten sich nach und nach die Konturen eines literarischen Feldes aus. Der Begriff »Feld« wird hier mit dem Vorbehalt verwendet, daß er in einer geschichtlichen Darstellung nicht angemessen diskutiert werden kann. Er wird aber benötigt, weil Literaturverhältnisse zu beschreiben sind, die sich weder über nationale Identität noch über Identität der Sprache definieren lassen, die aber doch die Vernetzung eines Systems aufweisen. Sie sind deutlich erkennbar an den Regeln und Ritualen im Umgang miteinander und mit der Politik. Zu diesem Zeitpunkt hatte sich zwar der Begriff »DDR-Literatur« noch nicht eingebürgert, aber die Bindung an die DDR war im Schriftstellerverband selbstverständlich. Es ist inzwischen trivial, die Eigenständigkeit der DDR-Literatur zu konstatieren. Sie wurde aber erst im Verlaufe eines Prozesses ausgebildet, bei dem die Perspektive einer gesamtdeutschen Literatur endgültig aufgegeben wurde, ohne daß darin ein Problem gesehen worden ist.

Diese politische Orientierung gehörte zu den Merkmalen dieser Organisation und ihrer Mitglieder. Das Verbandsleben verlief in Form häufiger und regelmäßig durchgeführter Versammlungen. Teilnahme war Pflicht; es wurden ausführliche Protokolle geführt, mehrköpfige Leitungen gewählt und Schriftstellerkongresse veranstaltet. Außerdem gab es auch noch »Arbeitsgemeinschaften«, deren

Mitglieder sich zusätzlich zusammenschlossen. Sie hatten anfangs selbständig existiert. Das Feld war dicht mit Organisationen und diversen Aktivitäten besetzt. Daraus entstand einer der Faktoren, die die asymmetrische Ausbildung der beiden Nachkriegsliteraturen in Berlin und von Berlin aus beschleunigten.

Das Phänomen hatte zwei Seiten. Auf der einen stand, wie immer, das Interesse der Politik, Übersicht, Kontrolle und Lenkung aller Künstler, besonders der Schriftsteller, zu gewährleisten. Auf der anderen Seite dienten die Organisationen dazu, eine partielle Selbständigkeit gegenüber den politischen Institutionen zu erhalten. Die Verbände hatten insofern eine Schutzfunktion, und dafür waren sie auch gegründet worden. Diese verlor sich aber in dem Maße, wie ihre Vorstände vom Typ der »Dichterkfunktionäre« beherrscht wurden. Leitungen und Funktionäre untergruben nicht selten die eigene Position und schwenkten auf Konformität ein. Wer aber glaubte, auf den Verband und seinen Einfluß verzichten zu können, wurde alsbald zum Außenseiter und von den organisatorisch etablierten Autoren verständnislos und gleichgültig behandelt. Letzteres änderte sich jedoch in den siebziger Jahren, als die renommierten Schriftsteller damit begannen, sich um die nachwachsenden Generationen zu kümmern und deren Kritik an den Konditionen ernst zu nehmen.

Die Schutzfunktion versagte in allen Fällen, in denen per Beschluß eines ZK-Plenums der direkte politische Eingriff ins literarische Feld erfolgte. Die Ursachen für solche Maßnahmen waren verschiedener Art. Im Falle des sogenannten Formalismus-Plenums (1951) war es zum Beispiel kein Schicksalsschlag. Der Präsident des Kulturbundes und Vizepräsident der Akademie der Künste, Johannes R. Becher, hatte sich 1949, zwei Jahre zuvor, auf dem II. Schriftstellerkongreß (1950) dazu bekannt, daß es »Aufgabe des Schriftstellerverbandes Iseil, ein literarisches Leben zu entwickeln.«²³ Damit hatte er zu der Selbstorganisation aufgerufen, die später schrittweise eingeschränkt worden war. Er sprach auch davon, daß Literatur und Literaturkritik vor allem den Lesern verpflichtet sein müssen und nicht der Politik. An dieser Stelle, also ex cathedra, hatte Becher auch die Existenz eines Deliktes namens »Formalismus« zurückgewiesen, und zwar mit dem klugen Argument, der Vorwurf sei selbst formalistisch. Denn: »Es wäre unsinnig, dem Neuen seine Form vorschreiben zu wollen.«²⁴ Vielmehr sei zu bedenken: »Es kann auch sein, daß sich das wahrhaft Neue experimentell ausdrückt.«²⁵ Das richtete sich gegen die schleichende Übernahme entsprechender sowjetischer Argumente. Becher wußte wohl, daß es Formalismus in der Kunst der Anfangsjahre nicht gab und auch, welchen Schaden eine solche Kampagne anrichten mußte. Der Nationalpreisträger von 1949 wäre nicht überhört worden, wenn er seine Einwände öffentlich geltend gemacht hätte. In der Diskussion auf dem Plenum meldete er sich zwar zu Wort, sprach aber, um Beschwichtigung bemüht, wenig zur Sache und richtete damit nichts aus. Mit Sitz im Zentralkomitee kannte Becher vorab den Text des Referats und der Ent-

schließung über den »Formalismus in Kunst und Kultur«. Wenigstens der Kulturbund hätte sich, von seiner Satzung her, distanzieren können. Dann wäre es nicht zum Stillschweigen aller Organisationen gekommen, deren Bestimmung es gewesen wäre, für eine relative Autonomie des literarischen Lebens und für die Unabhängigkeit der Schriftsteller einzutreten und sie bei der Auswahl der Kunstmittel zu schützen. So ließen sie zu, daß willkürliche Eingriffe dieser Art sich von 1951 an wiederholten. Es folgten immer Entfremdungen und Feindschaften, die mit besonderer Erbitterung ausgetragen wurden, weil die Organisationen den Anspruch ihrer Mitglieder auf solidarisches Verhalten enttäuscht hatten und die Betroffenen sich in Stich gelassen sahen.

Im Zeitalter des Stalinismus mußte das literarische Leben auf Umwegen erwirkt werden. Dadurch waren Verhaltensweisen und Umgangsformen der ersten Schriftstellergenerationen widersprüchlich, schwankend zwischen Loyalität und Solidarität.

Im Falle Bechers sollte aber nicht vergessen werden, daß er andererseits seine Gründung, die Zeitschrift *Sinn und Form*, Peter Huchel anvertraute, in der Gewißheit, daß er damit eine Instanz des Widerstands gegen rabiate Verbote und Kampagnen ins Leben gerufen hatte. Das Instrument, über das die Zeitschrift verfügte, war internationale Prominenz ihrer Beiträger. Damit entsprach *Sinn und Form*, die Zeitschrift der Akademie, den Intentionen von deren Gründern und Gründungsmitgliedern. Auch hier zählten literarische Reputation, große Namen und antifaschistisches Engagement während der Nazizeit, also neben dem schriftstellerischen Erfolg auch das moralische Ansehen, das in diesem Kontext als »symbolisches Kapital« (Bourdieu) gelten konnte.

Man setzte darauf, daß das wertkonservative Konzept, verbunden mit einer Institution wie der Akademie der Künste, eine relative Autonomie garantieren könne. Aber die Realisierung dieser guten Absicht glückte nicht. Zunächst mißlang, die gewünschten Mitglieder zu gewinnen, die einen »Geistesadel« repräsentieren sollten. Alfred Döblin winkte ab, Thomas Mann blieb im Exil ebenso wie Lion Feuchtwanger. Heinrich Mann, dem man das Amt des Präsidenten antrug, zögerte bis zu seinem Tode, nach Berlin zu kommen. Die Voraussetzungen der Akademie wären jedoch besser gewesen, wenn dem Anspruch auf nationale Repräsentanz auch Beispiele von Toleranz und Weltoffenheit gefolgt wären. Da war nun wieder die *Faustus*-Debatte, die in den westlichen Medien ausführlich kommentiert worden war, ein schlechter Auftakt. Auch das gesetzliche Verbot von Comics war dafür ungeeignet. Aber es stimmte auch das ganze Konzept nicht. Die angestrebte kulturelle Dominanz für ganz Deutschland war nicht durch Wiederbelebung von Traditionen zu erlangen und auch nicht durch einen Feldzug gegen sogenannte Überfremdung durch westliche Einflüsse. Das Programm für die Akademie war nicht »der Zukunft zugewandt«.

3. *Die Manen der Vergangenheit und der Ruf nach einem sozialistischen Faust.* – Auf dieses Kunstprogramm wurden große Anstrengungen verwendet. Die Muster lieferten klassische Literatur, kritischer Realismus und Exilliteratur. Daraus wurden dann Maßstäbe abgeleitet und ein Realismusmodell aufgerichtet, nach dem sich die »neue« Literatur richten sollte. Wieviel Mühe man sich gab, läßt sich nicht zuletzt am Programm der »Bibliothek fortschrittlicher deutscher Schriftsteller« ablesen.

Die Theater wurden für neue soziale Schichten geöffnet. In seinen *Ausführungen vor der Sektion Dramatik* auf dem IV. Schriftstellerkongreß, im Januar 1956, kritisierte Brecht zwar, daß zu viele klassische Dramen gespielt werden und die Theater sich zu wenig auf neue Stücke einließen, junge Autoren vernachlässigten, es zu wenig Dramaturgen gebe und diese auch noch schlecht bezahlt würden und die örtlichen Leitungen bei zeitgenössischen Stücken häufig in die Theaterarbeit hineinredeten. Aber er bestätigte, daß viele neue Theater durch ein wachsendes Publikum vor große Aufgaben gestellt seien, weil Arbeiter und Dorfbewohner nun erreicht werden würden und der Weg zum »Umbildungstheater«²⁶ mit Erfolg eingeschlagen worden sei. Das waren hoffnungsvolle Anfänge einer Kulturrevolution.

Den Kanon füllten aber nach wie vor die Texte der deutschen Klassik. Dafür sorgten die Lehrpläne der Oberschulen und die universitären Grundkurse. Jeder Abiturient las Goethes Aufsatz *Literarischer Sansculottismus* (1795), der in nuce die später von Heine so genannte Kunstperiode postulierte. Nicht ohne Hintergedanken wurde diese anti-revolutionäre Schrift propagiert und gegen die Romantiker und sogar gegen Heine ausgespielt, der als Publizist und Ironiker zwar akzeptiert war, aber nicht als Realist galt. In seiner Weimarer Rede, *Goethe der Befreier*, hatte Becher damit begonnen, Faust und das Faustische dem jeweiligen Gebot der Stunde anzupassen. Es war nicht absehbar, daß dieser Versuch, die Nationalkultur aus der Katastrophe zu retten und Goethes *Faust* unversehrt in die »neue« Gesellschaft hinüberzueretten, zu einer Generalabsolution werden konnte. Aber in der Folge erwies sich der kulturelle Konservatismus des Goethe-Kults als problematisch. In der beschworenen »Auferstehung« der deutschen Kultur erschien sie gereinigt und suggerierte einer nachwachsenden Generation, die große Schuld der Deutschen sei nicht die Ihre, weil sie einer besseren Gesellschaft angehöre, also auf der richtigen Seite, der des historischen Fortschritts, stände. Die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus brach nicht ab, aber die Intensität ihrer Wahrnehmung ließ nach. Ein Präzedenzfall ist das Schicksal des Romanmanuskripts *Nacht unter Wölfen* von Bruno Apitz (1958): »Es war von Verlag zu Verlag gewandert, mit dem Verdikt ausgestattet, dass die Zeit für solche Lagergeschichten vorbei sei. Als es erschien, war das, so der Lektor Martin Gregor-Dellin, »ein Sieg l. . .] über die Skepsis des Verlages und über das Zentralkomitee.«²⁷

Auf einem andern Blatt steht, daß die Umerziehung im Geiste des klassischen Humanismus dazu herhalten mußte, die gesamte Moderne zu verwerfen oder, wie im Falle Kafkas oder Musils, regelrecht verteufelt wurde. Verdrängt wurde auch die proletarisch-revolutionäre Kultur, Agitprop, Industrieliteratur, das Lehrstück und andere Experimente auf den Bühnen, wie Brecht sie auf dem IV. Schriftstellerkongreß gefordert hatte. Das gereizte Verhältnis zur Kunst des 20. Jahrhunderts hat lange gedauert und führte dazu, daß die DDR-Kultur den Anschluß an die Moderne einbüßte.

Der Goethe-Kult in einem Teil Deutschlands, der seit 1952 den Aufbau des Sozialismus propagierte, hatte aber weiterhin einen handfesten politischen Grund. Der Mauerbau hatte nichts daran geändert, daß die Führung der DDR in Legitimationsnöten war und blieb. Sie brauchte die Klassik und Faust als »Nationalhelden« (Wilhelm Girnus)²⁸, um den eigenen Neuanfang als gereinigt und damit im Kontrast zur Restauration der Adenauer-Ära darzustellen. Aber es war nicht folgenlos, den historischen Optimismus des marxistischen Geschichtsbilds auf diese Weise dem Gebot der Stunde anzupassen. Die gescheiterte Bauernrevolution schien ungeeignet, ins Geschichtsbild der DDR aufgenommen zu werden. Auf den Bühnen hätten sich die »Riesen an Denkkraft, Leidenschaft und Charakter, an Vielseitigkeit und Gelehrsamkeit«, die Friedrich Engels an der Renaissance gerühmt hatte²⁹, besser ausgenommen. Nur waren diese Heroen der frühbürgerlichen Revolutionen eben nicht in der deutschen Geschichte aufgetreten. Damit hätte eigentlich die ›Faust-Reihe‹ abgeschlossen werden müssen. Das wurde sie aber nicht. Goethes *Faust* wurde in den sechziger Jahren ein weiteres Mal auf die politische Bühne zitiert.

Walter Ulbricht erklärte in einer Rede auf der II. Bitterfelder Konferenz (1964) offen, wozu man Bechers Modell des »Faustischen« brauche: »Die geschichtliche Leistung Johannes R. Bechers bestand darin, daß er einen großen Bogen zu schlagen vermochte von dem unermüdlichen Streben des Faust bis zur großen Wende des sozialistischen Aufbaus.«³⁰ Derart wurde die Kultur zu Dienstleistungen aufgefordert, die sie in Form historischer Begründungen zu leisten hatte. Dieser Pragmatismus muß nicht wundern, seit wir doch von Hans Bentzien, einem ehemaligen Kulturminister der DDR, wissen, daß der »Bitterfelder Weg« anfangs als eine Kampagne zur Steigerung der Arbeitsproduktivität ins Leben gerufen worden war. So dachte man, daß sich ebenso auch »das ewig (!) Faustische Wollen« zweckmäßig in die sozialistischen Nationalkultur einbauen ließe, um es für die Mobilisierung der Werktätigen und im »politisch-ideologischen Kampf gegen reaktionäre Ideologien«³¹ zu nutzen. Das war zwar alles nicht neu; immerhin kam dabei zur Sprache, daß man mit »bösen Rückständigkeiten, alten Gewohnheiten und der Ziellosigkeit«³² zu kämpfen habe. Die vorsorgliche Warnung vor einer möglichen politischen bzw. geistigen Krise drei Jahre nach dem Bau der Mauer ist herauszuhören. Die deutsche Spaltung, so

Ulbricht, habe man nicht verhindern können, aber man wisse die Kultur auf »unserer Seite«. Damit wurde Goethes Stück wieder einmal im Rang eines Textes fixiert, der keine Interpretationen zuließ. Aber diesmal waren die Folgen der Kunst zuträglich. Dank des entstandenen Bedeutungsüberschusses durften spätere *Faust*-Inszenierungen in der DDR mit einem hoch motivierten Publikum rechnen.

4. *Die Wende in der Faust-Rezeption der DDR.* – Der Beginn der »Faust-Reihe« im Milieu der Arbeiterbewegung stammt aus dem 19. Jahrhundert. Seinerzeit bezeugte die Sozialdemokratie mit der Aneignung der Werke der deutschen Klassik ihre kulturelle Emanzipation von der bürgerlichen Kultur. Dort entstand auch die Vorstellung vom »sozialistischen Faust«. In der 3. Sitzung der »Mittwochsgesellschaft« tauchte die Frage auf: »Kann es einen sozialistischen Faust geben?« (Gustav Just)³³. Die Antwort war naiv. Sie lautete: »Wir sind doch alle überzeugt, daß man einen sozialistischen Faust schreiben kann.«³⁴

Das Faust-Stück, das die befreite sozialistische Gesellschaft entwarf, existierte schon seit einem halben Jahrhundert: Anatoli Lunatscharkis *Faust und die Stadt* (1916). Es stellt die Verwirklichung des Idols »Faust« durch eine Volksherrschaft dar. Dieser Faust legt Sümpfe trocken und gründet Städte, herrscht aber autokratisch über das Volk, bis die plebejischen Schichten zum Aufstand rufen, die Herrschenden stürzen, aber mit Faust ein Bündnis schließen. Das Stück endet, wo der Sozialismus anfangen müßte. Der russische »Faust« spielte denn auch in der *Faustus*-Debatte eine gewisse Rolle. Sein Name stand für die Kompetenz der sowjetischen Literaturtheorie und ihrer Bewertungen von Goethes *Faust*, auf die in der Debatte über Eislers Text mehrfach Bezug genommen worden war. Lunatscharki übersetzte nicht nur Goethes *Faust*, sondern war auch ein anerkannter Theoretiker in Fragen des Erbes.

Ähnlich müssen die Erwartungen hinsichtlich eines sozialistischen Faust in den sechziger Jahren ausgesehen haben. Der Anspruch auf »lelin populäres modernes DDR-Volksdrama mit einem Faust-Helden steht somit nach wie vor aus.«³⁵ Das war eine erste, und zwar unzufriedene Reaktion auf Volker Brauns *Hans Faust*, der 1968 in Weimar uraufgeführt wurde. Die hier geforderte Variante ist glücklicherweise nie ausgeführt worden, sie wäre auch unangemessen gewesen, da die politische Geschichte der DDR solche Erwartungen nicht mehr trug. Unverhohlen hatte Heiner Müller 1978/79 in seinem Stück *Der Auftrag* konstatiert, daß die DDR in den Sog des Untergangs aller revolutionären Bewegungen geraten war. Der Emissär der »Großen Revolution« kehrt unverrichteter Dinge in einen gealterten Kontinent zurück, dessen Führer im Rollstuhl sitzen. Auch in Volker Brauns *Guevara*, Uraufführung 1977 in Mannheim, wird, wenn überhaupt noch Hoffnung ist, Lateinamerika als der Boden künftiger geschichtlicher Bewegung angesehen.

Von nun an sah Faust in der DDR anders aus. Die Debatte von 1953 war, wie sich nun herausstellte, trotzdem präsent. Bei jeder Wiederaufnahme des Stoffes, ob es sich um eine Inszenierung handelte oder einen neuen dramatischen Text, lief wie auf einem unsichtbaren Spruchband über der aktuellen Szene die ganze Semantik der Deutungen und Auffassungen mit, die die Tradition dem Faust-Stoff hinzugefügt hatte. Wie seinerzeit war 1968 ein theoretisches Dilemma der Politik im Spiel. Das Ende der Utopie war mit der Formel vom »Sozialismus als relativ selbständiger Gesellschaftsformation« angekündigt worden. Das ließ sich nun gar nicht mit der marxistischen Geschichtsphilosophie versöhnen. Sogar in Einschätzungen der Partei wurde ausgesprochen, daß dafür kein geringer Preis zu zahlen war, weil »inhaltliche Akzentverschiebungen [eintraten], die sich daraus ergaben, daß nicht mehr so sehr die rebellischen, antifeudalen Züge, sondern weltanschauliche und geschichtspolitische [!] Fragen [...] im Vordergrund standen.«³⁶ Da der Sozialismus nicht mehr als revolutionär gedacht werden sollte, blieb der Literatur nur die Kritik an der Abkehr von der »heroischen Illusion«. Folgerichtig verwandelt sich die ›Faust-Reihe‹. Sie rückte in die Nähe von Parabel, Lehrstück und Komödie. Auch setzte sie sich als Stoff für das Abendprogramm im Fernsehen fort. Die Theater blieben dabei, *Faust* ernst zu nehmen. Zwei *Faust*-Inszenierungen, die in der DDR Furore machten, boten echte Neudeutungen. Spannend daran war, daß die beiden Theateraufführungen das Faustische von der Politik zurückforderten.

Die Wiederbelebung begann 1965, kurz nach Ulbrichts oben zitierte Rede, mit dem mehrteiligen Fernsehfilm *Doktor Schlüter*. Nur in der DDR, die auf ihre »historische Überlegenheit« noch immer pochte, konnte man auf die Idee kommen, Goethes *Faust* zu amputieren, bis er für ein Fernsehspiel taugte. Das Buch zum Film stammt von Karl Georg Egel, einem der produktivsten Drehbuchautoren der DDR. Die Hauptfigur ist ein Physiker, der sich dem Bösen, hier einem großen Chemiekonzern, verkauft. Die Handlung führt ihn zwar nicht »vom Himmel durch die Welt zur Hölle«, aber vom Liebesglück in die Welt der Reichen, dann in die Hölle des Krieges und Konzentrationslagers, bis er endlich in einem Chemie-Kombinat seinen Himmel findet. Die Verfügbarkeit der Faust-Figuration grenzt, besonders im letzten, in der DDR spielenden Teil, ans Lächerliche. Nach unerhörten Verwicklungen des Helden in die Machenschaften von Nazis, Wehrmacht und Großindustrie erfährt Schlüter, was Ankunft in einer besseren Welt bedeutet. Der Publikumserfolg dürfte kaum auf diesem sentimental Versöhnungsschluß beruht haben, aber auch nicht auf der Moral der Geschichte, die darauf hinausläuft, ein »Vorbild für die Erbauer des Sozialismus« mit Hilfe der »Wesenszüge« Fausts nach dem von Ulbricht entworfenen Modell (1964) zu errichten. Der Film empfahl buchstäblich, dem Ethos des Forschers nachzueifern, um aus dem Wettbewerb mit der Bundesrepublik als Sieger hervorzugehen.

Bemerkenswert, daß für Mephisto im Film keine bessere Verwendung gefunden wurde, als aus ihm einen Spion zu machen. Ein wenig Dämonie kommt schließlich doch noch ins Spiel, und zwar dadurch, daß der Böse bzw. die Bösen den hochbegabten Forscher nicht kaufen, um sich die Resultate seiner Forschung anzueignen, sondern um ihn in den Abgrund ihrer Verbrechen hinabzuziehen. Er wird an die Ostfront geschickt und gezwungen, sich an der Giftgasproduktion bzw. deren Anwendung in einem Konzentrationslager zu beteiligen. Dem entgeht er aber durch Desertion in die Sowjetunion; aus Sibirien kommend, erlangt er nach vielen Umwegen die Erfüllung seines Strebens in der mitteldeutschen Industrielandschaft. Trotz der Zitate und Kryptozitate aus Goethes Stück kommt kein Faust zustande, sondern bestenfalls eine triviale Variante von Brechts *Leben des Galilei* und eine Belehrung über die Verantwortung des Wissenschaftlers. Die Fabel lehrt, daß durch ehrliche Arbeit jede Schuld gesühnt werden kann. Das aber ist eine Devise, die von Anfang an zu den ewigen Wahrheiten der DDR-Literatur gehörte, zum Beispiel in Form des Quartetts Garbe, Aehre (Claudius) Büsching (Brecht) Balke (Müller).

Passend zur Verfügbarkeit der Faust-Figur, die mit dem *Schlüter*-Film eröffnet worden war, wurde nun die seit Brechts und Eislers Faust-Spielen eingeführte Säkularisierung des Stoffs zu Ende gebracht. Die Figur durchläuft einen sozialen Abstieg vom Intellektuellen, Künstler oder Gelehrten zum Verräter oder Verführer, aber auch zum angestellten Ingenieur, Bauleiter oder Maurer. Diese Demontage des Heroischen ist symptomatisch. Unruhe und Anspruch auf Selbstverwirklichung, in denen das Faustische noch fortlebte, besitzen auch Figuren wie Volker Brauns Kipper Paul Bauch, der Bauleiter Kap der Unruhe bei Alfred Matusche oder der Brigadier Balla bei Erik Neutsch. Mit der Schriftstellergeneration der sechziger Jahre kam das »hohe Personal« weitgehend außer Gebrauch. Die Autoren suchten ihre Helden und Antihelden nicht mehr in Eliten und auch nicht in der Schicht der »Leiter und Planer«, obwohl gerade das vom politischen Feld gefordert wurde. Es hatte sich in der »Faust-Reihe« jene stoffliche und thematische Demokratisierung durchgesetzt, die der Vorliebe für »gewöhnliche Leute« und plebejische Herkunft in der DDR-Literatur entspricht. So wurde der soziale Horizont der DDR-Kunst ausgewechselt. Besonders eindrucksvoll zeigt sich die Zuneigung zu Arbeiterfiguren in der Bildenden Kunst. Insofern hatte sich Brechts *Urfaust*-Inszenierung als ein echter Vorgriff erwiesen.

Nicht zufällig trat der Umschwung in der »Faust-Reihe« Mitte der sechziger Jahre ein. Von da an hörte Faust auf, generell eine positive Figur zu sein; ganz neu war, daß die Faust-Figuren Träger von Kritik am Sozialismus wurden. Im August 1968, während der Prager Frühling durch den Einmarsch der Truppen des Warschauer Pakts abgebrochen wurde, fand die Uraufführung von Volker Brauns *Hans Faust* statt. Hier wird die zweite Fassung, *Hinze und Kunze*, zugrunde gelegt, da die erste, soweit ich sehe, nicht zur Verfügung steht.³⁷

Braun hat die Deutung seines Stückes und dessen Verhältnis zu Goethes *Faust* mitgeliefert: »Dort bekommt Faust einen Teufel als Diener – hier ordnet er sich dienend unter. Dort wollte er anfangs alles wissen – hier will er anfangs alles ändern. Dort blieb er ein Einzelgänger – hier hat er schließlich Aufgaben, die nur alle lösen können.«³⁸ Der Autor übernimmt die Konstellation des Paktes, hier: das sich gegenseitig antreibende und angetriebene Paar. Die Handlung spielt in Chemnitz nach 1945; der entbehrungsreiche Neuanfang beginnt mit Entrümmung und langsamem Wiederaufbau. Dafür muß die menschliche Arbeitskraft erst gewonnen, also aus Starre und Gleichgültigkeit herausgeholt werden. Damit, also mit dem Nötigen, beginnt Kunze, der aus der Hölle, dem Konzentrationslager, kommt. Er ist ein Menschenfänger und sitzt Hans Faust, später Hinze bzw. Heinrich, im Nacken und zerrt ihn fort. Ihre Unruhe führt beide zusammen. Hinze verbündet sich mit Kunze. Die immer neuen Arbeiten, die getan werden müssen, weil Not und Notwendigkeit das fordern, verändern Hinze. In dem Maße, wie er sich letztere zu eigen macht, steigt er zum Subjekt seiner Tätigkeiten auf und will weiterkommen. So wächst sein Anspruch auf totale Veränderung und Selbstgestaltung: »I. . . I als einer, der auf etwas anderes mit sich selbst hinaus will.«³⁹ Er erfährt an sich, »daß dieser Einzelne nicht mehr das beschränkte Individuum bleibt, sondern für mehr als für sich steht, gesellschaftlich wirksam ist, gerade dadurch zur Persönlichkeit wird.«⁴⁰ Aber das Bündnis mit Kunze wird hinderlich, sobald der ihn festhält, statt ihn weiterzutreiben. Indem Kunze »einfach die Regierung als Gesellschaft«⁴¹ ansieht und über dem Plan, dem Soll, den Fahnen und Losungen die wirklichen Ziele aus dem Auge verliert, verfällt er dem »Gestus I. . . I der Arroganz.«⁴² In den *Notaten* spricht Braun aber nicht von den Spielarten des Komischen in seinem Stück, ohne die es bloße Allegorie wäre. Exemplarisch dafür ist die Abwandlung der Gretchentragödie. Sie wird entschieden konterkariert, wenn Marlies, Hinzes Gretchen, das erste Kind verliert, weil Hinze sie verläßt. Der Umbruch der Figur erfolgt, als das folgende Kind abgetrieben wird, weil jetzt Marlies es ist, die ihre Arbeit nicht verlassen kann. Die Wiederholung in der umgekehrten Konstellation wirkt grotesk. Sie korrespondiert zwar mit dem Faustischen Prinzip: »Ich bin nur durch die Welt gerannt«, aber in Hinzes fortwährender Eile steckt etwas Mechanisches, das die Tragödie aufhebt. Er strebt auf ein Ziel zu, ist aber auch auf der Flucht davor; eine moderne Version des »Unbehausten«, vielleicht ange-regt durch Goethes »Wald und Höhle«, gleicht aber auch, wie Braun selbst sagt, dem Typ des Egoisten Fatzer in Brechts gleichnamigem Stück.

Endlich wird Hinze-Faust zurückgeworfen. Das ist eine politische Aussage und tangiert die Existenz der DDR. Problematisiert wird die Möglichkeit, den Aufbau des Sozialismus in einem solchen Pakt bzw. einem geteilten Land in Angriff zu nehmen. Hinze »will, muß, soll« alle Verhältnisse umwälzen, so wie es bei Marx steht. Seine Ansprüche stoßen aber an lauter Grenzen, die des Landes,

die des Sozialismus und die seiner Selbstbestimmung. Sein Zusammenbruch erfolgt in der letzten Szene »Dämmerung, Hinze«. Sie setzt mit einem großen Monolog ein: »Jetzt merk ich erst, daß ich lebe. / [...] E i n e Arbeit reißt hundert zu mir / Ich bin verknüpft / Mit vielen, die mich halten / Auf dieser Höhe.«⁴³ In diesem »höchsten Augenblick« erscheint Kunze mit der lapidaren Mitteilung: »Dein Projekt ist gestoppt / Es geht zu weit!«⁴⁴ Statt voranzukommen, sieht sich Hinze auf »die rauhe Strecke zwischen Schutt und Zukunft« zurückversetzt: »Eine Maßnahme schlägt die andre weg. l. . . Steht die Zeit still? Und jeder redet sich ein: das, das ist was! l. . . und macht sich was vor, und merkt nicht: er selbst kommt zu nichts!«⁴⁵

Gestoppte Projekte sind das Fatum in Forschungslabors und auf Baustellen in der DDR-Literatur. Sie werfen das Idol Faust um. Die Vorkommnisse selbst gehören möglicherweise zur Sache, aber ihre Nähe zum Faktischen steht im Widerspruch zur Parabel, die per se kein »realistisches« Genre ist, wie aber auch andererseits Realismus und sozialistische Literatur kollidierende Zielgrößen sein dürften. Hinze richtet nichts gegen die Verhältnisse aus. Er scheitert, und es sieht so aus, als habe sich hierin tatsächlich der Sieg des Realismus über das Idealisieren ereignet, oder in einer anderen Terminologie der »Durchbruch der objektiven Macht des Wirklichen«⁴⁶. Am Schluß streckt Kunze dem Hinze die Hand hin, um das Bündnis zu erneuern. Der »hält die Hände in den Taschen.«⁴⁷ Tatsächlich behauptet sich die Wahrheit der Kunst mit erstaunlicher Konsequenz gegen das utopische Modell, von dem die DDR-Literatur bis dahin lebte.

Ganz im Gegensatz dazu wurde *Faust* in der Inszenierung von Adolf Dresen im Herbst 1968 am Deutschen Theater ernst genommen. Die legendäre Aufführung war ausdrücklich als »Gegendarstellung« zu den üblichen Deutungen und Lesarten angelegt. Hier wurde kein Erkenntnisprozeß gezeigt, sondern das Ende einer Illusion. Dazu Dresen: »Ich glaube nicht mehr, daß es mit der DDR oder dem Sozialismus noch gut enden kann. l. . . Es war der Faust für diese Zeit l. . . Klassik als Widerstand.«⁴⁸ Die Walpurgisnacht wurde in dieser Inszenierung als politische Satire gespielt und mußte nach der Premiere gestrichen werden, aber das Stück selbst wurde nicht abgesetzt. Die Vorwürfe an Regie und Darsteller lauteten zwar, sie hätten »die humanistische Substanz der Faust-Gestalt beschädigt«. Aber das waren nur noch die immer selben Einwände, die seit 1953 vorgebracht wurden. Theater und Literatur machten der DDR nun das Anrecht auf die Faust-Gestalt streitig.

Die Lesart, der zufolge die Enge der Verhältnisse Anpassung erzwingt und Selbstverwirklichung ausschließt, lag der *Faust*-Inszenierung von Christoph Schroth 1979 in Schwerin zugrunde. Scharenweise zogen Alt und vor allem Jung nach Mecklenburg, um jene *Faust*-Inszenierung anzusehen, die von den Versen im ersten Monolog ausgeht: »Weh! Steck ich in dem Kerker noch?« Die

Aufführung wurde zum imposanten Beispiel für die Wirkungsmacht des Theaters, die unter Umständen das politische Feld zu erschüttern vermag.

Die literarische ›Faust-Reihe‹ schließt mit Rainer Kirschs 1973 in *Theater der Zeit* veröffentlichten Komödie *Heinrich Schlaghands Höllenfahrt*. Hier kann mit gutem Recht vom fälligen Traditionsbruch gesprochen werden. Diese Komödie ist ein schönes Stück »Grobianismus«. Der Held benimmt sich unsittlich und ist unersättlich beim Erlangen von Genüssen, ein gewaltiger Esser, Trinker und hat an jedem Finger eine Geliebte. Auch seine Arbeit auf einer sozialistischen Baustelle betreibt er wie eine Ausschweifung. Auf Drängen von Partei und Gewerkschaft entschließt er sich, nach den Normen der sozialistischen Moral zu leben. Auf der Baustelle geht dann nichts mehr, und der Teufel holt ihn: »Und Bauleiter fliegen auf Mänteln / Warum? Das weiß der wegflug.«⁴⁹ Die Hölle versucht Heinrich, den Unmäßigen, zur Mäßigkeit zu verführen. Aber das mißlingt. Da er auf seiner Baustelle überall fehlt, tun sich alle zusammen, um ihn wieder an die Oberfläche der Erde zu bringen. Das endet mit einem »Bild allgemeiner Harmonie«.⁵⁰ Der Ausbruch ist mißlungen, und Heinrich wird bauen, was der Plan und die Umstände zulassen.

Das Stück ist eine glänzende Parodie der ganzen Baustellenromantik der DDR-Literatur von Hans Marchwitzas *Roheisen* (1955) über Erik Neutschs *Bitterfelder Geschichten* (1961) und Karl Heinz Jakobs' *Beschreibung eines Sommers* (1963) bis hin zu Alfred Matusches *Kap der Unruhe* (1970), um nur einige Titel aus dieser langen Reihe zu nennen – ein Abgesang, der die ganze ›Faust-Reihe‹ angemessen beschließt.

Deren Wirkungsgeschichte ist hier im speziellen politischen Umfeld dargestellt worden. Das sollte aber nicht den *ästhetischen* Mehrwert verdrängen, den eine solche ›Reihe‹ akkumuliert. Die wechselseitige Abhängigkeit von Politik und Literatur ist sicher charakteristisch für die DDR-Literatur gewesen. Aber die ideologiegeschichtliche Komponente ist nur eine Seite; die Beziehung zwischen den Texten einer solchen ›Reihe‹ dagegen eine ganz andere. Alle diese *Faust*-Versionen sind miteinander verzahnt, Teile des gleichen permanenten Dialogs, dessen Konstante jene erste Inanspruchnahme des *Faust* durch die DDR-Führung war, um sie für ihre Selbstdefinition eines historischen Auftrages zu verwenden. Da die DDR-Literatur an die Staatlichkeit der DDR gebunden war und ohne sie keinen Bestand gehabt hätte, erschien es selbstverständlich, daß sie sich die Interessen der Politik zu eigen machte. Dieser historische Sachverhalt ist nicht zu ignorieren. Die Eigenständigkeit der DDR-Literatur hingegen erweist sich erst im ästhetischen Resultat und ist dort darzustellen. Die Häufigkeit literarischer ›Reihen‹ ist ein solches ästhetisches Phänomen. Jede von ihnen produzierte, sich fortsetzend, dialogische Strukturen, die, auf ihren Ursprungstext zurückweisend, dessen Bedeutungen mitteilte oder auf seine Veränderungen oder Abwandlungen referierte. Das Verfahren bewirkte eine bedeu-

tende semantische Anreicherung durch Verweisungen, Anspielungen, Negationen. Auch das Zitieren formaler Elemente war durchgearbeitet, und die entsprechenden Techniken waren zu hoher Fertigkeit gediehen. Auch das gehört zur »Faust-Reihe«.

Anmerkungen

- 1 Johannes R. Becher: *Werke*, Bd. 13, Berlin 1972, S. 545.
- 2 Wilhelm Girnus, in: Hans Bunge: *Die Debatte um Hanns Eislers »Johann Faustus«*. Eine Dokumentation, Berlin 1991, S. 151.
- 3 Hanns Eisler: *Johann Faustus. Oper*, Berlin 1952, S. 82.
- 4 Bunge: *Die Debatte um Hanns Eislers »Johann Faustus*, S. 141.
- 5 Ebd., S. 151.
- 6 Vgl. Hans Lauter: *Der Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur. Referat von Hans Lauter. Diskussion und Entschließung von der 5. Tagung der Zentralkomitees der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands vom 15.-17. Mai 1951*, Berlin 1951.
- 7 Redaktionskollegium: *Das »Faust«-Problem und die deutsche Geschichte*, in: *Neues Deutschland*, 14.5.1953 (Ausgabe B).
- 8 Bunge: *Die Debatte um Hanns Eislers »Johann Faustus«*, S. 56.
- 9 Ebd., S. 150.
- 10 Ebd., S. 50.
- 11 Hanns Eisler: *Briefentwurf an Wilhelm Girnus / Neues Deutschland*, zitiert nach Bunge: *Die Debatte um Hanns Eislers »Johann Faustus*, S. 376.
- 12 Eisler: *Johann Faustus. Oper*, S. 61.
- 13 Bunge: *Die Debatte um Hanns Eislers »Johann Faustus«*, S. 392.
- 14 Ebd., S. 155.
- 15 *Sinn und Form*, 6/1952.
- 16 Bunge: *Die Debatte um Hanns Eislers »Johann Faustus«*, S. 32.
- 17 Ebd., S. 71.
- 18 Volker Braun: *Training des aufrechten Gangs*, Halle 1979, S. 39.
- 19 Jürgen Rühle, in: Bunge: *Die Debatte um Hanns Eislers »Johann Faustus«*, S. 76.
- 20 Bunge: *Die Debatte um Hanns Eislers »Johann Faustus«*, S. 115.
- 21 Braun: *Training des aufrechten Gangs*, S. 54.
- 22 Vgl. Hans Bluhm: *Herausbildung des Schriftstellerverbands der DDR und seiner literaturpolitischen Aufgaben (1945-1952)*, Dissertation A, Universität Greifswald, 1983, hektographiert.
- 23 Johannes R. Becher: *Bemühungen I*, Berlin 1972, S. 110.
- 24 Ebd., S. 100.
- 25 Ebd.
- 26 Bertolt Brecht: *Ausführungen vor der Sektion Dramatik*, in: *IV. Deutscher Schriftstellerkongreß Januar 1956, Protokoll, 1. Teil*, in: *Beiträge zur Gegenwartsliteratur*, Heft 1, S. 160.
- 27 Zitiert nach Wilfried F. Schoeller, vgl. <http://archiv.ddr-im-www.de/Aktuelles/Personen/280400.htm>
- 28 Bunge: *Die Debatte um Hanns Eislers »Johann Faustus«*, S. 151.

- 29 Friedrich Engels: *Dialektik der Natur, Einleitung*, in: Karl Marx, Friedrich Engels: *Werke*, Bd. 20, S. 312.
- 30 Elimar Schubbe: *Dokumente zur Kunst- und Kulturpolitik der SED*, Stuttgart 1972, S. 765 f.
- 31 Hans Bentzien: *Chemie und Kunst. Vor 50 Jahren: Bitterfelder Konferenz*, in: *Neues Deutschland*, 7.5.2009.
- 32 Schubbe: *Dokumente zur Kunst- und Kulturpolitik der SED*, S. 965 f.
- 33 Bunge: *Die Debatte um Hanns Eislers »Johann Faustus«*, S. 223.
- 34 Ebd.
- 35 Hans Kaufmann: *Drei Ansichten zu einem Stück*, in: *Forum*, 21/1968, S. 18 f.
- 36 Autorenkollektiv Horst Haase: *Die SED und das kulturelle Erbe*, Berlin 1986, S. 340.
- 37 Volker Braun: *Hinze und Kunze*, in: *Stücke*, Berlin 1983, darin datiert »1967/77«.
- 38 Volker Braun: *Notate zu Hinze und Kunze*, in: *Forum*, 16/1968, S. 8.
- 39 Ebd.
- 40 Ebd.
- 41 Volker Braun: *Es genügt nicht die einfache Wahrheit. Notate*, Leipzig 1979, S. 61.
- 42 Ebd.
- 43 Braun: *Hinze und Kunze*, S. 89.
- 44 Ebd.
- 45 Ebd., S. 103.
- 46 Vgl. Georg Lukács: *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1952, S. 48.
- 47 Braun: *Hinze und Kunze*, S. 103.
- 48 Zitiert bei Fred Düren: *Adolf Dresen zum siebzigsten Geburtstag*, in: *Berliner Zeitung*, 5.5.2009.
- 49 Rainer Kirsch: *Auszug das Fürchten zu lernen. Prosa, Gedichte, Komödie*, Reinbek bei Hamburg 1978, S. 119.
- 50 Ebd.

Flemming Finn Hansen

Erinnerung und Geschichtsbewußtsein bei Stephan Hermlin

Überall im Werke Stephan Hermlins findet man Fragmente von Erinnerungen – in Erzählungen, Gedichten, in Reden, Aufsätzen, Reportagen sowie in im eigentlichen Sinne autobiographischen Arbeiten. Diese Erinnerungen werfen die Frage auf: Was vermögen Erinnerungen bzw. Autobiographie als Gattung? Wann bewegt man sich als Autor einer autobiographischen Schrift innerhalb der Grenzen des in dieser Gattung Möglichen, und wann werden sie überschritten?

Philippe Lejeune hat mit dem von ihm eingeführten Begriff des »autobiographischen Paktes« der Gattung Autobiographie eine besondere Authentizität zugeschrieben. Mit diesem Begriff wird die Autobiographie als Gattung zur besonderen Zuverlässigkeit verpflichtet. Es wird vorausgesetzt, der Leser eines autobiographischen Textes habe einen »Vertrag« mit dem Autor geschlossen, der sich durch einen Vergleich von dem wirklich gelebten Leben und dem im Text dargestellten Lebenslauf verifizieren lasse; er könne auf die Identität (oder jedenfalls die annähernde Identität) zwischen dem Autorennamen auf dem Titelblatt und der in der Wirklichkeit lebenden Person vertrauen, und weiterhin auf die Identität zwischen diesen beiden und jener Person, die den Text geschrieben hat; die »Ich« im Text sagt und als handelndes »Ich« Gegenstand der Darstellung ist.¹ Auch die Leser Stephan Hermlins scheinen einen solchen Vertrag geschlossen zu haben; die zahlreichen biographischen Artikel und Internetseiten über Stephan Hermlin haben ausgiebig und recht übereinstimmend dessen autobiographische Arbeiten als Quelle bei der Darstellung eines dramatischen Lebenslaufs benutzt, und Hermlin hat diese Darstellungen nicht korrigiert.

Erst Karl Corino stellte die Authentizität der autobiographischen Arbeiten Hermlins in Frage. Als Ergebnis seiner Untersuchung verurteilte er sie als auf einer »Lebenslüge«² basierend, als »Ausfluß von Ruhmredigkeit, Eitelkeit, Maulheldentum, Selbststilisierung« (S. 190), nannte Hermlin einen »Mythomanen« (S. 197). Corino wirft Hermlin einen sprunghaften, assoziativen Stil vor. Die häufig unklaren, nur angedeuteten Angaben zur Zeit und zum Ort, die Auflösung der Chronologie betrachtet er als ein bewußtes Mittel Hermlins, seine Spuren zu verwischen, das Dargestellte als Selbsterlebtes vorzutäuschen (S. 98; 104). Auch einen Zug zur betrügerischen Selbststilisierung und -heroisierung sieht Corino in der mit Widerwillen und Verständnislosigkeit betrachteten »Tech-

nik Hermlins, sich fremde Geschichte anzueignen und sie seiner eigenen Biographie zu annectieren« (S. 28; 56). Es wird zum Beispiel als purer Unsinn und faktisch unmöglich abgelehnt, daß der dreijährige Hermlin in Berlin die Ermordung von Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht hat erleben können, oder es wird behauptet, Hermlin stelle in seinen Schriften heldenhafte Lebensläufe in einer Weise dar, die sein eigenes Leben mit diesen Lebensläufen zusammenfließen lasse oder mit ihnen verknüpfe. Corino verweist auf die – angeblich verfälschende – Grundkonstruktion der autobiographischen Arbeiten Hermlins; er habe den Reichtum seiner Eltern mit großem Hause in Berlin, prächtiger Bibliothek und phänomenaler Kunstsammlung, mit Reitpferden und vielen Diensthöfen »ins phantastische gesteigert«, um den Absprung von seiner Klasse »desto imposanter zu machen« (S. 60 f.). Den Untersuchungen Corinos zufolge waren die Verhältnisse etwas bescheidener: Der Vater sei kein großer Unternehmer gewesen, sondern Besitzer einer Alttextilienhandlung (gehörte also zum mittleren bis höheren Bürgertum) und sei nur einige Jahre Anfang der zwanziger Jahre ziemlich wohlhabend gewesen, habe Diensthöfen und eine große Mietswohnung gehabt, sei Besitzer einer bedeutenden Kunstsammlung gewesen; mehrmals in den späten zwanziger Jahren sei er aber in finanziellen Schwierigkeiten gewesen, habe seine Kunstsammlung auflösen, seine Zahlungen einstellen müssen (S. 28 ff.; 52). Auch die Darstellung des antifaschistischen Helden- und Märtyrertums Hermlins sei stark verzeichnet: Angaben zu Widerstandstätigkeiten in Berlin 1933–36 ließen sich nicht verifizieren (S. 70); Angaben zu einem Aufenthalt in einem deutschen KZ stimmten nicht (S. 78; S. 86); Hermlin sei nicht, wie angegeben, Freiwilliger oder Offizier im spanischen Bürgerkrieg gewesen und allerdings in Frankreich 1940–43 interniert, aber nicht in der Widerstandsbewegung tätig (S. 98 ff.); auch die Angaben zum Opfertod des Vaters und zum Heldentod des Bruders stimmten nicht – der Vater habe zwar einige Zeit im KZ Sachsenhausen verbracht, habe aber dann Deutschland verlassen können und sei in London erst 1947 gestorben; der Bruder sei bereits während der Ausbildung zum Jagdflieger in Kanada im Jahre 1943 tödlich verunglückt (S. 118).

Die Untersuchung Corinos löste einen politischen Streit aus, in dem einerseits Corino als antikommunistischer und antisemitischer Hetzer, andererseits Hermlin als stalinistischer Lügner und Repräsentant einer Lebenslüge, eines verlogenen Systems gesehen wurden.³ Prinzipielle theoretische Erwägungen zu den Möglichkeiten und Grenzen der Gattung Autobiographie gab es kaum, aber zu ihnen gehören Beiträge von Silvia Schlenstedt und Gerd Mattenklott. Silvia Schlenstedt opponiert gegen die methodische Art Corinos, empirische Fakten zu häufen, die dann mit der Darstellung in fiktiven Texten Hermlins verglichen werden; sie werden unvermittelt als autobiographische Selbstzeugnisse gelesen, um dann aus der Gegenüberstellung urteilen zu können, Hermlin lüge. Dies

scheint ihr besonders für das häufig von Corino verwendete Buch *Abendlicht* zu gelten; sie dagegen scheint es kaum als Autobiographie, sondern mehr als Fiktionswerk oder fingierte Autobiographie zu betrachten. Die vielen empirischen Tatsachen, die Hermlin Corino zufolge verfälscht hat, interessieren sie wenig. Sie meint, die Methode Corinos zeuge vom Unverständnis des Wesentlichen der Autobiographie, also des essentiellen Zusammenhangs des Zeitbildes; des Zusammenhangs im *Leben* und in der *Lebensinterpretation* des Autors der Autobiographie. Sie wirft Corino vor, er frage nicht nach »der Substanz des Zeitbildes [. . .] den reflektierten Erfahrungen mit Menschen, ihrem Verhalten in der Geschichte«; Corino glaube, die »Wahrheit« über Leben und Autobiographie Hermlins herausfinden zu können, »ohne die Geschichte ernst zu nehmen, die ihn prägte und die er zu bestehen hatte, widerständig, unangepaßt, entschlossen«; er wolle und könne auf »die gelebte Wirklichkeit« Hermlins nicht recht schauen.⁴ Sich direkt an Hermlin wendend, meint auch Mattenklott, die Träume, Hoffnungen und Lebensinterpretationen des Autors seien wichtiger als die empirischen Lebensstatsachen, als das tatsächlich Erreichte; jene seien das eigentlich Wahre. Mattenklott behauptet, die Leser Hermlins würden ihn kaum weniger schätzen, »wenn sich herausstellt, daß die Bilder, die Sie von sich haben, schöner sind, als das Leben sie wahrhaben wollte und will. Umso trauriger für das Leben. Ob Ihre Träume zu guter Letzt nicht doch wahrer sind als ihre Entzauberungen – wer weiß? Über Wahrheit und Lüge von Dichtern sollte man jedenfalls lieber im außermoralischen Sinne reden.«⁵

Anscheinend stimmen Angaben Hermlins zu seinem bürgerlichen sozialen und kulturellen Hintergrund, zum Exil, zu den Verlusten während der NS-Zeit offenbar nur zum Teil, sind aber verzeichnet. Was bedeutet das für die Glaubwürdigkeit des Autors? Wird der autobiographische Pakt gebrochen oder »nur« stark gedehnt? Wird für die Authentizität empirischer Fakten etwas anderes angeboten?⁶ In der folgenden Untersuchung wird in einem keinesfalls abwertenden Sinne von »Erinnerungskonstruktionen« die Rede sein. Ich versuche die Rolle dieser »Konstruktionen« bei einer produktiven Selbstbefragung zu begreifen; es interessiert also mehr, *wie* und zu welchem Zweck Erinnerungen konstruiert werden, und weniger, ob sie empirisch »wahr« sind.⁷

Das zentrale Thema der Erinnerungstexte Hermlins ist der Verlust der Identität und der Versuch, sie neu aufzubauen. Einerseits geht es um die Suche nach einer sozialen Klassenidentität, da er von dem Erlebnis zutiefst geprägt ist, zwischen Bourgeoisie und Arbeiterklasse zu stehen, andererseits um eine Problematisierung seiner Identität als Deutscher, um eine Problematisierung seines Verhältnisses zur deutschen Nation, zum deutschen Volke, zur deutschen Geschichte. Die geschichtsphilosophisch geprägte Identitätsproblematik kommt einerseits als eine andauernde Thematisierung des Erinnerungsverlustes, der Verdrängung und des Erlebnisses der sozialen Vereinsamung, andererseits als

das Bestreben, die Erinnerung festzuhalten, das Verdrängte hervorzuholen, als utopischer Traum einer Versöhnung zum Ausdruck. Sowohl inhaltlich als auch formal spielen Kunst und künstlerische Erlebnisse eine entscheidende Rolle bei der Thematisierung dieses Identitätskonfliktes und bei dem Versuch, ihn zu versöhnen.

Die Erfahrung des Nationalsozialismus steht als »Originaleindruck« im Mittelpunkt der Erinnerungen Hermlins. Von dieser Grunderfahrung ausgehend, sucht er seine Erinnerungen zu konstruieren, indem er eine Beziehung zwischen seinem Ich einerseits und dem Volk, der Arbeiterklasse, der deutschen Geschichte andererseits herstellt. Bereits in der Reportage *Aus dem Lande der großen Schuld*⁶, geschrieben auf der Grundlage seiner Erfahrungen nach der Rückkehr nach Deutschland im Sommer 1945, findet man Keime seiner späteren Erinnerungsarbeit. Trotz der Behauptung, er würde »den Menschen [suchen]« (S. 15), wirkt die Darstellung der deutschen Wirklichkeit des Sommers 1945 auffällig abstrakt und distanziert. Hermlin bemerkt ein auffälliges »Schweigen«, das den Zugang zu den Menschen fast unmöglich macht, und welches nur momentan durch verworrene und widersprüchliche Äußerungen gebrochen wird. Seine Gesprächspartner reden »mit Haß und Abscheu« von den Naziführern, aber trotzdem scheinen ihnen »die Sorgen des Alltags« mehr zu bedeuten; auch die Beschwerden über angebliche Übergriffe der Besatzungsmächte spielen in den Äußerungen vieler eine wichtige Rolle. Hermlin stellt einen »Mangel l. . . jeglichen Schuldbewußtseins« fest (S. 15). Die durchgehende Tendenz, die Schuld auf andere, auf die Naziführer oder die Besatzungsmächte zu projizieren, sieht Hermlin als Ausdruck des Aufbaus eines falschen Bewußtseins durch die kollektive Verdrängung von Erinnerungen: »Heute bemühen sich Millionen von unschuldigen« Deutschen darum – Deutsche, die nicht mordeten und quälten, aber die Mörder und Folterer duldeten –, ihr Leben zu normalisieren, die »peinliche« Episode von zwölf Jahren zu vergessen.« (S. 16)

Die Dürftigkeit dieser Reportage an konkreten Details wird ersetzt durch ihre Subjektivität, durch subjektive Reflexionen und durch ein stark persönliches Pathos, durch ein persönliches Bekenntnis der nationalen Zugehörigkeit. Einerseits erlebt er als Mitglied einer antifaschistischen Minderheit seine Isolation und seine Distanz zur nationalen Gemeinschaft, aber andererseits fühlt er sich auch verpflichtet, den Deutschen als Vertreter einer bewußten und belehrenden Elite entgegenzutreten, die »die deutsche Schuld vor das Volk wie einen ungeheuren, von geronnenem Blut verdunkelten Opferstein [stellen]« (S. 15). Aus dem Gefühl, die Antifaschisten würden »allein [stehen]« (S. 18), ohne Zugehörigkeit zur schuldbeladenen nationalen Gemeinschaft, entwickelt er einen ganz entgegengesetzten Gedanken, beschwört er die Notwendigkeit einer Schuldgemeinschaft. Einerseits behauptet er, die Tatsache, daß die Antifaschisten »lan-

ge Zeit Opfer gewesen« seien, verringere ihre Schuld »gegenüber der allgemeinen Schuld«, aber andererseits hebt er hervor, daß »das Bewußtsein unserer Schuld l. . .] die *conditio sine qua non* des Weiterbestehens Deutschlands« sei (S. 18 – Hervorhebung im Original). Diese Gedanken werden in dem offenen Brief an den französischen Dichter Aragon weitergeführt. Als Antwort auf dessen Forderung nach drakonischer Bestrafung des deutschen Volkes gibt Hermlin zu, daß die Deutschen überall in Europa mit gutem Grunde verhaßt sind.⁹ Trotz der auch von Hermlin hervorgehobenen Opfer der Antifaschisten (S. 9) glaubt er, von deren Niederlage und damit von ihrer zweideutigen Stellung in und zu ihrem Volke reden zu müssen: Man könne von ihrer passiven Mitschuld an den Ereignissen reden, aber andererseits seien sie auch die Garanten positiver Werte und Erfahrungen, auf denen man aufbauen könne; sie seien eine Avantgarde, deren Recht und Pflicht es sei, beim geistigen Wiederaufbau eine wegweisende Rolle zu spielen. Deutlich wird ein messianisches Bewußtsein ausgedrückt, ein Erwählter und Verstoßener zu sein; er nennt sich einen »Feind des Nationalsozialismus«, aber zugleich und vor allem hebt er hervor: »Ich bin ein Deutscher l. . .]. Es ist schwer, ein Deutscher zu sein. Hier ist es schon, das Joch l. . .] des deutschen Namens, aber es ist ein Joch, das man nicht ablegen will, niemals, und siehe, es ist eine Dornenkrone, edel und schmerzreich.« Dieses Deutschtum will durch Leiden geläutert sein. Im Bewußtsein der Tatsache, daß »unsere Opfer nicht genügten«, ist er nicht nur als Antifaschist über seine Landsleute erhaben; durch die Erkenntnis einer gemeinsamen Schuld, durch eine gemeinsame Sühne scheint eine Einheit zwischen der antifaschistischen Elite und dem Volk entstehen zu können: »Wir leugnen nicht die Mitschuld des Volkes, Aragon, und damit unsere Mitschuld. Ein Regime nicht gestürzt zu haben, das seit Jahren Verbrechen auf Verbrechen häuft, heißt eine Mitverantwortung für das Geschehene übernehmen zu müssen.« (S. 7 f.)

Dreißig, bzw. fast vierzig Jahre nach dieser ursprünglichen Erfahrung wird sie in den Texten *Mein Friede* (1975) und *Rückkehr* (1982/83) als Erinnerung umgearbeitet. In beiden Texten wird die Erfahrung als »Erinnerung« *konstruiert*, indem Erfahrungen und Erlebnisse aus dem Jahre 1945 Teil eines komplexen Systems von Assoziationen werden, durch welches sie ständig in ihrer Bedeutung für den Erinnernden umgearbeitet und umgedeutet werden. »Erinnerung« wird als ein komplexer Prozeß des Selbstverständnisses, der Selbsterklärung und -verklärung aufgebaut, indem die ursprünglichen Eindrücke durch einen vielseitigen Assoziationsprozeß mit Erinnerungen aus den unterschiedlichsten Zeiten und Orten, aus den unterschiedlichsten gesellschaftlichen Zusammenhängen und Wirklichkeitsebenen verbunden werden. In beiden Texten sind die Erfahrungen und Erlebnisse aus Deutschland im Jahre 1945 als Ausgangspunkt nur ganz kurz und punktuell festgehalten. Auch hier steht im Mittelpunkt die

Erinnerung an ein auffälliges »Schweigen« – diesmal aber das Schweigen Hermlins angesichts der Äußerungen der Deutschen. Viele scheinen noch im Wahn zu leben, der Krieg »sei noch lange nicht zu Ende«, oder daß »Pogrome« gegen die Deutschen vorbereitet würden. Auch hier registriert Hermlin eine wahnhaft kollektive Erinnerung; durch andauernde Rationalisierungen und beschönigende, aber widersprüchliche Aussagen versucht man, die Passivität wegzudeuten: den mangelnden Willen, die Wahrheit zu erkennen, beobachtet er überall: »Von den Konzentrationslagern habe man nichts gewußt; man sei immer »dagegen« gewesen, habe aber nichts tun können, da einem dann das Konzentrationslager sicher gewesen sei; das Vergasen der Juden sei natürlich eine übertrieben scharfe Maßnahme gewesen, man hätte sie einfach ausweisen sollen; andererseits seien sie gar nicht vergast worden, es handle sich hier um reine Propaganda, sogenannte Gaskammern seien nach dem Sieg von den Alliierten erbaut worden.«¹⁰

In *Rückkehr* erinnert Hermlin sich an »Selbstmitleid und stumpfe Arroganz« als typische Reaktionsformen, wenn der Nationalsozialismus und der Krieg zur Debatte stehen. Er stellt eine ausgeprägte »Selbstgerechtigkeit« fest, verbunden mit dem vollständigen Fehlen einer »nationalen Selbstkritik«. Viele entschuldigen und relativieren deutsche Kriegsverbrechen mit dem Hinweis auf entsprechende alliierte Übergriffe, was Hermlin als Ausdruck der Unfähigkeit betrachtet, den Zusammenhang zwischen Ursache und Wirkung zu erkennen.¹¹ Wie in *Mein Friede* werden auch hier Gerüchte von Pogromen gegen die Deutschen und revanchistische Träume registriert. Viele beschönigen den deutschen Kriegseinsatz als »fair« und gerecht; oft hört er das Kriegsverbrechen verdrängende Klischee von den »unangenehmen! Zwischenfälle!n!«, die übrigens auch gar nicht häufig vorgekommen seien (*Rückkehr*, S. 33). Ein charakteristisches Beispiel unter anderen für die Tendenz zu verdrängen, zu leugnen, »wegzusehen«, ist der Bericht von einer verfehlten Erziehungsmaßnahme der amerikanischen Besatzungsbehörden. Die Zuteilung von Rationierungskarten wird mit einem pflichtgemäßen Kinobesuch verbunden, bei dem Dokumentarfilme aus den Konzentrationslagern gezeigt werden; die Kinobesucher absolvieren aber ihre Pflichtübung mit abgewandten Gesichtern. Im Rückblick scheint es Hermlin: »Das abgewandte Gesicht sei die Haltung von Millionen geworden und geblieben. Das unglückliche Volk, dem ich angehörte, war sentimental und verhärtet zugleich, sich erschüttern zu lassen, das Erkenne-Dich-Selbst war nicht sein Teil.« (*Rückkehr*, S. 32) Auch die Tränen eines gutmütigen Mütterchens können diese Mischung aus Sentimentalität und Verhärtung ausdrücken, da sie, wie er feststellen muß, von der Mitteilung ausgelöst sind, daß »sie auch unseren Reichsmarschall Göring zum Tode verurteilt haben« (*Mein Friede*, S. 374).

In beiden Texten bilden die in ihnen festgehaltenen ursprünglichen Erlebnisse nur den Ausgangspunkt für die Konstituierung einer *eigentlichen* »Erinne-

nung«. Von diesen ursprünglichen Erlebnissen ausgehend, wird zeitlich, räumlich und thematisch weit Auseinanderliegendes assoziativ verbunden, werden umfassendere geschichtsphilosophische, historische und gesellschaftliche Zusammenhänge eingearbeitet und reflektiert als die Gesamtheit der eigentlichen »Erinnerung«. So löst der Rückblick auf das Jahr 1945 eine Reflexion über seine Lage als ein Individuum aus, das durch seine politische Entwicklung vereinsamt wurde, sich seit 1945 in einer andauernden Bewegung zwischen Annäherung und Distanz zu seinen Landsleuten befindet; er habe »manchmal mit Scham« daran denken müssen, wie er kurz nach dem Kriege »meinen Landsleuten oft fordernd und selbstgerecht gegenübergetreten war. Ich hatte aber mit Recht von ihnen verlangt, eine Wahrheit zu erkennen, die fast nichts übrig ließ von dem, was ihnen teuer gewesen war [...] Ich begriff erst allmählich, daß es über die Kraft der meisten geht, anders, andere zu werden (Mein Friede, S. 375 f).

Später scheint er zum Teil diese Distanz überwunden zu haben. Verglichen mit der überheblichen Distanz des Jahres 1945 fühlt er durch die Gespräche mit »jungen Freunden« eine Gemeinschaft entstehen, aber andererseits kehrt die Distanz wieder, aber diesmal als eine peinliche Befragung des Sinnes seiner eigenen Existenz, eine Befragung der Gerechtigkeit seines eigenen Überlebens; er »weiß«, daß er als Angehöriger einer antifaschistischen Elite »aus einem unerfindlichen Grunde ein Vorrecht genieße, denn ich bin übriggeblieben, und sie, die Besseren, meine toten Freunde, sind so lange schon fort, sie treiben immer weiter ins Endlose, ich bin da und habe jüngere Menschen um mich, ich spüre ihre Nähe und einen Augenblick lang den schon gewohnten, den kaum wahrnehmbaren Schmerz« (Mein Friede, S. 376).

Im Mittelpunkt von *Rückkehr* steht das Gefühl, »ausgestoßen« zu sein aus dem »Land meiner Geburt« (S. 31), als Ausgangspunkt eines dichten Geflechtes von Erinnerungsassoziationen, eines Musters wiederholter Erlebnisse einer Rückkehr und wiederholter Erlebnisse des Ausgestoßenseins. Der Titel *Rückkehr* verweist so nicht allein auf die soziale und existentielle Lage Hermlins im Jahre 1945, sondern bezeichnet auch die Schwierigkeiten und Bestrebungen eines ganzen zusammenhängenden Lebens- und Erinnerungsprozesses. Dies erklärt auch die eigentümliche Expansion des Textes, die Einbeziehung von Erinnerungen, die scheinbar nichts mit der Erinnerung an die Rückkehr im Jahre 1945 zu tun haben. Durch solche assoziativen Sprünge können frühere Erfahrungen im Lichte von späteren umformuliert und ihre Bedeutung deutlicher herausgearbeitet werden, während umgekehrt frühe traumatische Erfahrungen bereits ein Muster prägen, das die Bedeutung und den Zusammenhang späterer Erfahrungen bestimmt. Durch diese Art der »Erinnerung« entsteht eine Kontinuität, ein verhängnisvolles Muster von wiederholten Erlebnissen einer Rückkehr und eines Ausgestoßenseins, das ihm erlaubt, seinen persönlichen Lebenslauf zum Symbol eines deutschen Schicksals im 20. Jahrhundert, zum Symbol

von Tendenzen und Strömungen deutscher Geschichte im 20. Jahrhundert zu verallgemeinern. So steht die Rückkehr im Jahre 1945 und die Integration durch die Bemühung um den Aufbau einer neuen, antifaschistischen Gesellschaft als Gegenpol zum Erlebnis, ein vaterlandsloser linker Emigrant zu sein. Der kalte Krieg bedeutet die Notwendigkeit eines neuen Aufbruchs, eines Aufbruchs von der amerikanischen Zone, in der er sich unerwünscht vorkommt, und eine neue Rückkehr in die Ostzone (*Rückkehr*, S. 35 f.). Diese neue Rückkehr, die Gewinnung einer neuen Heimat, ist jedoch längerfristig mit neuen Erlebnissen der Isolation und Distanz verbunden. Deswegen kann er assoziativ den Bogen schlagen von dem Erlebnis der erschreckenden Geschichtslosigkeit der Deutschen im Jahre 1945 zu ihn ebenso erschreckenden Erlebnissen, die 30 Jahre später liegen. So verknüpft er jenes Erlebnis des Jahres 1945 mit einer verblühten Polemik gegen Tendenzen der linken Studentengeneration der siebziger Jahre, gegen ihre »pseudorevolutionäre Attitüde«. Durch diese beweise sie eine ebensogroße Geschichtslosigkeit wie die Generation ihrer Väter; die Studentengeneration distanzieren sich äußerlich von den Taten ihrer Väter, falle aber trotz ihrer progressiven Losungen, trotz ihres »Eintreten[s] für Befreiungsbewegungen« in den Antisemitismus, in die schlimmsten Traditionen deutscher Geschichte zurück, weil ihre Haltung sie ermächtigte, »sich gegen die Opfer zu wenden, die jene andere Bewegung ihrer Väter verursacht hatte« (*Rückkehr*, S. 32). Anderswo wird diese Einschätzung mit seiner Reaktion auf Angriffe auf ihn von westlicher Seite während des kalten Krieges verknüpft; sie erinnern ihn in der Gehässigkeit ihres Inhaltes oder ihrer Argumentationsweise unheimlich an den Antisemitismus seiner Jugend, wo er an jeder Straßenecke Berlins an den Schaukästen mit dem ausgehängten *Stürmer* vorbeigehen mußte, der »jede Woche die furchtbaren jahrhundertalten Ritualmorde wiederholte« (*Rückkehr*, S. 42). Die Doppelheit seines Lebens, die dauernde Spannung zwischen dem Gefühl, eine Heimat gefunden zu haben, und dem Gefühl, ausgestoßen zu sein, wird ihm bestätigt durch eine Erinnerungsassoziation, die in eine neue Richtung führt, in die Jahre seines französischen Exils. Trotz der dort gesuchten Zuflucht muß er im Juni 1940 als Hilfssoldat der französischen Armee, als verkommener und gejagter Flüchtling unter vielen anderen Flüchtlingen von einem französischen Offizier sich beschimpfen lassen, sie als Juden, als »Boches« und »Rouges« hätten zum Untergang Frankreichs beigetragen (*Rückkehr*, S. 36). Diese Erinnerung führt ihn weiter, läßt ihn sich an die Jahre des kalten Krieges erinnern, in denen er in seiner französischen Wahlheimat unerwünscht war, kein Einreisevisum erhalten konnte. Diese Assoziation bestätigt ihm erneut das Gefühl, »ausgeschlossen« zu sein, kommt ihm wie die Erinnerung an ein »merkwürdiges neues Exil« vor (*Rückkehr*, S. 37). Das Gefühl, sich in einem merkwürdigen neuen Exil zu befinden, in seiner nationalen und sozialen Identität immer wieder dann bedroht zu werden, wo man sich gerade »zu Hause« wähnte,

wird ihm bestätigt durch ein traumatisches Erlebnis während des kalten Krieges: Wegen der Nicht-Anerkennung der DDR erhält er ein Einreisevisum, in dem er »erblappend« lesen muß, er sei ein »presumed German« (*Rückkehr*, S. 37). Diese Einstufung zwingt ihn zum Nachdenken über seine eigene Doppelrolle, über die Tatsache, daß er als Deutscher Teil eines historischen Zwangszusammenhangs ist, nicht nur als Opfer, sondern auch als Täter. Diese Erinnerung läßt solche aus der unmittelbaren Vergangenheit aufsteigen. Als Ergebnis seiner Reflexionen über dieses Erinnern warnt er vor einer spezifisch deutschen »gefährliche[n] Neigung zum Glaubenskrieg«. Selbstkritisch muß er sich aber daran erinnern, daß diese Neigung auch die seine war; er meint, auch er sei von einem »ideologisch determinierte[n] Widerwille[n]«, von einem eliminatorischen »Wunsch nach Vernichtung« geprägt gewesen (*Rückkehr*, S. 40).

Es hat also im hohen Grade autobiographische Relevanz, wenn Hermlin in einem Interview der Frage nachgeht: »Wo sind wir zu Hause?«¹² In diesem Interview spricht Hermlin von einem Problem, das für Deutschland charakteristisch, aber besonders für die deutschen Künstler und Intellektuellen brennend ist: das Erlebnis, »sich nicht zu Hause zu fühlen« (S. 402). Sein eigenes Verhältnis zum Nationalen charakterisiert Hermlin durch ein fehlendes Gefühl irgendeiner »organischen« Verwurzelung, als eine Annäherung zu einem Standort, als eine bewußte historische Wahl: diese Wahl einer Heimat hat er andauernd selbst in Frage stellen müssen: »Warum bist du hier? Und ich komme immer wieder zu derselben Antwort: ich *will* hier sein. Ich bin kein Nationalist. Aber national bin ich schon. Ich kann mich davon nicht ausschließen. Ich bin es ganz bewußt, dazu habe ich zu viele Erfahrungen.« (S. 403; Hervorhebung im Original)

Das bewußt Paradoxe und »Konstruierte« dieser nationalen Identität, ihre Dynamik einer andauernden Bewegung zu einem Zentrum hin und von ihm weg, kommt in seiner zugespitzten Formulierung zum Ausdruck, er sei »angesiedelt« in dieser Dynamik, in einem zwiespältigen Gefühl, »zu Hause in diesem Unbehaust-Sein« zu sein. Er setzt fort: »I. . . I natürlich weiß ich, daß ich niemals richtig zu Hause sein kann. Trotzdem bin ich gern zu Hause, in diesem unglaublich spannenden Land, aus dem ich stamme.« (S. 403)

Sein besonders mit der DDR verbundenes »Heimatgefühl« ist kein naturhaft organisches, sondern der Ausdruck einer bewußten sozialen Wahl eines Landes, das mit all seinen Problemen ein Teil der Bestrebungen seines eigenen Lebens, »die erste staatliche Verkörperung der deutschen Arbeiterbewegung« (S. 405) ist; außerdem gibt Hermlin an, vieles in den Lebensformen der DDR erinnere ihn an ein »altes Deutschland« (S. 405). Deswegen muß er auch die Feststellung des Interviewers, »Sie fühlen sich nicht als Deutscher«, korrigieren. Er betont, daß er sich von einem mit »Säbelrasseln, Deutschtümelei« und »chauvinistische[m] Gebrüll« verbundenen »Gesamtdeutschland« in politischer oder staatlicher Form distanzieren, aber in einem Deutschland beheimatet sei, das etwas »Geisterhaf-

tes« (S. 405), etwas Fiktives und Imaginäres habe; statt eines auf ethnischer Gemeinschaft beruhenden Nationalgefühls behauptet er, er fühle sich Deutschland, wie es in seiner kulturellen und künstlerischen Tradition erscheine, Deutschland als Problem und Gegenstand philosophischer Reflexion verbunden; er lebe: »Weniger in Deutschland l. . . I als vielmehr in der deutschen Frage. Die deutsche Frage ist eigentlich meine Heimat. Deutschland selbst hat etwas Unwirkliches.« (S. 405)

Er behauptet, wo er sich eigentlich »beheimatet«, sich »ruhiger und tiefer angerührt als unter den Menschen« fühle, sei »in der deutschen Dichtung und der deutschen Musik, in der bin ich zu Hause« (S. 404). Die »deutsche Frage«, die diese Dichtung und diese Musik seiner Meinung nach verkörpert, hat den Charakter eines langen historischen Leidensweges. Er meint, die eigenartige Schönheit vieler deutscher Kunstwerke entspringe der Spannung zwischen den in ihnen ausgedrückten »schlechten Verhältnissen« und dem »sich in der Kunst und der Poesie offenbarenden Wunsch, diese Verhältnisse zu überwinden« (S. 404). Seine Bestrebung, sich in dieser »deutschen Frage« zurechtzufinden, erweitert er perspektivisch durch die Berufung auf Namen einer langen Kulturtradition, die so seine eigene Lebens- und Identitätsproblematik zum Ausdruck bringen; er erinnert an »[diel bittere l. . . I, immer tiefer werdende l. . . I Vereinsamung Goethes l. . . I [diel Schreie und Klagen Kleists, Hölderlins und Heines« (*Mein Friede*, S. 374). Von allen diesen Dichtern wird behauptet, sie seien heimatlos gewesen, insofern ihre »Heimat« nicht Deutschland, sondern »die deutsche Frage« gewesen sei (*Mein Friede*, S. 375). In dem Gespräch mit Ulrich Dietzel verweist Hermlin darauf, daß die deutsche Kunst und Literatur durch diese Manifestation eines Zwiespalts zwischen Ideal und Wirklichkeit nicht nur eine spezifisch deutsche Misere ausdrücken, sondern dadurch Trägerin universaler, allgemeinmenschlicher Ideale werden. Diese Kunst veranschaulicht seiner Meinung nach die Tatsache, daß universale Werte nicht über oder im Gegensatz zu nationalen Werten stehen, sondern daß jene ihre Voraussetzung in diesen haben; er behauptet, »Das Vaterländische« sei »die Voraussetzung und ein Teil des Menschlichen«; ein Komponist wie Mozart habe seine Wurzeln in einer spezifischen deutschen Kultur, in einer spezifischen deutschen Landschaft, die seiner Musik eine Eigenart gäben, die die Voraussetzung, nicht der Gegensatz seiner Universalität sei. Damit wird diese Kunst für Hermlin zugleich ein Schlüssel zum Verständnis der eigenen Lebensproblematik, die mit ihren Kämpfen und Niederlagen, mit ihren qualvollen Erfahrungen und utopischen Hoffnungen auch eine spezifisch deutsche, mit deutscher Geschichte und deutscher Identität verbundene Problematik ist: »Da ist es doch entstanden, es ist die Musik des Vaterlandes, die als Musik der Menschheit hörbar wird. Deutsche Misere und deutsche Greuel stehen dazu in einem zerreißenen, auch furchtbaren Gegensatz. Man kann nicht aus diesem Gegensatz heraustreten; man ist selbst ein Teil

dieses Gegensatzes. Daher ist für mich das Deutsche gerade deshalb so bestimmend, weil dieser Gegensatz, diese Kluft zwischen Ideal und Wirklichkeit auch mich mein ganzes Leben lang beherrscht hat.«¹³

Die in *Rückkehr* angegebenen Gründe zur Rückkehr stimmen damit überein. Er behauptet, er habe es 1945 durch Kunst und Kultur unternommen, zum »Deutschen« zurückzufinden, das ihm in den Kunstwerken ein Gegenstand »liebend[er] Ehrfurcht« gewesen sei (S. 43). Gegen Ende dieses Textes ergänzt er die im Interview mit Klaus Wagenbach angeführte Verpflichtung, als Kommunist und Antifaschist am Wiederaufbau teilzunehmen (S. 397), durch ein neues Motiv zur Rückkehr. Das Relative und Gespannte seines Nationalgefühls wird ausgedrückt durch seine Behauptung, er sei aus »Trotz« zurückgekehrt, aber auch durch die Besinnung auf seine ethnische Herkunft als deutscher Jude. Im Rückblick stilisiert er seine Rolle zum wissenden und verkündigenden Messias, der als solcher – damals wie heute – auch Gefahr läuft, verspottet und verstoßen zu werden. Zugleich aber beruft er sich damit sprachlich wie kulturell auf sein Urdeutschum: er behauptet, als Vertreter jüdischer »Vorfahren« zurückgekehrt zu sein, die bereits vor 2000 Jahren nach Deutschland gekommen seien: »Ich kam hierher, weil ich diese Sprache besser kenne als die meisten, die sie auch sprechen, weil Deutschlands Herrlichkeiten und Missetaten zu mir lebendiger reden als zu vielen anderen, denen sie auch bekannt sind. Ich bin mir bewußt, daß ich Worte gebrauche, die manche gar nicht mehr verstehen, auf die viele nur ein Gelächter haben.« (*Rückkehr*, S. 43)

Sowohl in *Mein Friede* als auch in *Rückkehr* dienen Kunst und Kultur sowohl inhaltlich als auch formal der Auseinandersetzung mit dem Begriff der »Erinnerung«, indem einerseits deren Rolle bei der individuellen, nationalen und sozialen Identitätsbildung hervorgehoben, andererseits der Prozeß der Erinnerung selbst durch sie problematisiert werden. Kunst und Literatur verwachsen als Gegenstände der Reflexion organisch mit der Erinnerung, werden für das rückschauende und reflektierende Ich ein wichtiges Mittel existentieller, sozialer und nationaler Klärung. So wird im Auftakt zu *Mein Friede* eine Erinnerung an die Maifeier 1948 in Moskau erzählt, die aber zugleich *das Problem* der Erinnerung thematisiert; wie Erinnerungen überhaupt entstehen, in falschen Bewußtseinsformen erstarren können, andauernd von der Gefahr des Zerfalls bedroht sind; wie sie wiederaufgebaut und aktiv bei der Arbeit an der Identität verwendet werden können. Am Anfang befindet sich Hermlin in einem bewußten Zustand der scheinbaren Ruhe und Sicherheit unter feiernden Menschen, wird aber von dem Alkohol und dem Mangel an Schlaf überwältigt. Die Bewußtseinskontrolle läßt nach, und der scheinbar gesicherte Inhalt des Gedächtnisses, in einer sicheren und glücklichen Zeit zu leben, wird vom Einbruch einer unangenehmen Erinnerung bedroht. In der Traumarbeit Hermlins erscheint als »Tages-

rest« der akustische Eindruck eines vor seinen Fenstern gespielten Musikstücks, das als Träger einer unerwünschten Erinnerung das gefestigte Bewußtsein bedroht. Aus dem Unbewußten steigt Angst, zu der es, wie der Text des Musikstücks betont, keinen Anlaß gibt, und gewinnt als Alptraum eines Zustandes vollkommener Hilflosigkeit die Kontrolle über das Bewußtsein. Das Musikstück ist ein deutscher Schlager mit einem aggressiven militärischen Charakter, mit einem »Hagelschlag der Trommeln, die Stringenz der Querpfeifen«, die akustisch steigen oder immer näher zu rücken scheinen als Begleitung eines zum bedrohlichen »wüstenl Staccato« steigenden Chorgesanges.¹⁴ Das Lied bezeichnet einerseits in seiner aggressiven Banalität auf psychologischer Ebene die Bedrohung des Bewußtseins durch das Unbewußte, die Erinnerung an etwas Verdrängtes, das jetzt als Angst zurückkehrt, andererseits eine sehr reale historische Gefahr. In dem Alptraum befindet Hermlin sich unerwartet in einen Wald in Frankreich während des Krieges zurückversetzt, auf etwas Schreckliches wartend, das offenbar die heranrückende Wehrmacht ist: »Drei Worte entstanden in meinem Kopf, wurden zu einem einzigen, das sich unablässig wiederholte, eine Floskel der Zeit: siesindda, siesindda, siesindda [...] während die Hand gleichzeitig nach einer Pistole tastete, die nicht existierte, während ein ärgerlich-blödsinniges Erstaunen mich streifte, wie überhaupt, allen Überlegungen, aller Vorsicht zum Trotz, ich mich hatte überraschen lassen können, während das Singen lauter und lauter wurde, während ich mich schon verloren wußte.« (*Mein Friede*, S. 370)

Die Art, wie Hermlin seine Träume in den Jahren nach diesem Angsttraum charakterisiert, wirkt wie die Beschreibung eines andauernden Versuches, diese unbewußte Angst zu integrieren, weder die falsche Sicherheit der ungestörten Bewußtseinskontrolle (und damit die unmittelbar gültigen, scheinbar gesicherten Gedächtnisinhalte) herrschen, noch das Bewußtsein von der durch die ungewünschten Erinnerungen verursachten Angst beherrschen zu lassen. Durch eine solche integrative Bewußtseinsarbeit soll eine neuere, tiefere Schicht der Erinnerung erreicht und ins Bewußtsein eingearbeitet werden. Verglichen mit dem ursprünglichen Angsttraum behauptet Hermlin eine Entwicklung, eine immer größere Fähigkeit, die Angst zu integrieren: »Derlei Träume wurden seltener, verloren auch ihre niederschmetternde Drohung. Je älter der Friede wurde, je nachdrücklicher ich mich in ihm einrichtete, desto deutlicher trat an die Stelle der Träume ein einziger, unaufhörlicher, in den verschiedensten Zonen angesiedelter Traum; er enthielt idyllische, bukolische Episoden, aber seine Schrecken wurden stetiger, tiefer, ich gewöhnte mich an sie.« (*Mein Friede*, S. 371)

Diese Entwicklung hat ihre Parallele in der Art und Weise, wie er 1945 die Deutschen erlebt, und wie er in der späteren Erinnerung dieses Erlebnis nachvollzieht. In der Gegenwart des Jahres 1945 findet er viele Erscheinungsformen des beruhigten, aber falschen Bewußtseins, unter dessen Oberfläche verdrängte

Angst und verdrängtes Grauen lauern, während er selbst von einem ratlosen Schweigen wie gelähmt ist. Erst ein Menschenalter nach dem ursprünglichen Erlebnis versucht Hermlin, die Verdrängung und die Lähmung *als Erinnerung* durchzuarbeiten. Die Erinnerung wird in einem sekundären Verfahren umgearbeitet und erweitert zur »Erinnerung« vergangener Ereignisse, bei der Reflexionen eingearbeitet und Zusammenhänge konstruiert werden können, die nicht bei der ursprünglichen Erinnerung vorhanden schienen. Dadurch wird die »ursprüngliche«, »authentische« Erinnerung nicht als passiver, toter »Gedächtnisinhalt«, sondern aktiv und dynamisch als erweiterte »Erinnerung« bewahrt und (re)konstruiert. Das bedeutet – wie es von den Träumen gesagte wurde – daß die »Schrecken« solcher Erinnerungen einerseits »stetiger, tiefer [wurden]«, aber andererseits auch, daß die Integrationsfähigkeit des Bewußtseins größer wird: »ich gewöhnte mich an sie«.

Auch eine Erinnerung aus Deutschland im Sommer 1945 ist mit einer Art Kunsterfahrung verflochten. Wo sein Bewußtsein und sein Gedächtnis in Moskau durch einen banalen deutschen Schlager aufgewühlt und zur Bearbeitung verdrängter Angst gezwungen wurden, wird hier dagegen der Aufbau des Gedächtnisses durch Verdrängungen und verfälschte Erinnerungen geschildert. Es geht hier um Bücher, Schrift und Photos *als* Verdrängung, als Mittel, grauenvolle Ereignisse zu beschönigen und zu trivialisieren. Während des Sommers wohnt Hermlin vorübergehend im Hause eines geflohenen Nazibeamten, eine kleinbürgerliche Idylle, in der ein scheinbar normales Alltagsleben im faschistischen Deutschland geführt wurde; die Klassikerausgaben in den Regalen geben ihr sogar einen Anstrich von Bildung. Die Nachforschungen Hermlins lassen aber die furchtbaren Risse dieser Idylle zum Vorschein kommen: die Bücher, Tagebücher und Photos erweisen sich als Souvenirs, die nur in einem ganz oberflächlichen Sinne als Gedächtnisstütze dienen. Sie belegen ein abgestumpftes und beschränktes Bewußtsein durch die Verschränkung von Banalität und Grauen, scheinen der Versuch eines anscheinend gedanken- und erinnerungslosen Menschen zu sein, grauenvolle Erfahrungen durch Idyllisierung und Trivialisierung zu kaschieren oder zu verharmlosen: Die Klassikerausgaben erweisen sich als Souvenirs, die den Stempel einer verborgenen, blutigen Geschichte tragen – sie stammen aus den Beständen der öffentlichen Bibliothek einer polnischen Stadt. Photos und Aufzeichnungen in Tagebüchern halten mit peinlicher Genauigkeit den Lauf der Zeit, die Ereignisse im Familienleben fest, aber inmitten dieser banalen Pseudo-Erinnerung addierter Lebensdaten schimmert unerwartet Grauenvolles durch; unter den Familienphotos findet Hermlin einen Schnappschuß mit einem erklärenden Text, der so kurz und sachlich ist, als handelte es sich um irgendein drolliges Ereignis während eines beliebigen Familienausfluges oder einer beliebigen Familienfeier: »Zusammengeschossene Juden bei unserem Vormarsch auf Kielec, September 1939« (*Mein Friede*, S. 372 f.).

Auch *Rückkehr* thematisiert die Erinnerung Hermlins als der Spannung zwischen dem Gefühl des Ausgestoßenseins und der Suche nach einer nationalen und sozialen Gemeinschaft entsprungen, der Spannung zwischen dem Versuch zu verdrängen und dem Durchbruch unangenehmer Erinnerungen. Die Bewegung innerhalb dieses Spannungsfeldes wird auch hier andauernd durch Kunst reflektiert und mit Kunsterfahrungen verflochten. Den Erlebnissen im Hause des Nazibeamten entspricht eine Erinnerung aus dem besetzten Frankreich, wo er ins Gespräch mit deutschen Soldaten kam, bei denen jeder Zweifel an den Sinn des Krieges mit dem prahlerischen Hinweis zurückgewiesen wurde, die Wehrmacht verteidige die Kultur Deutschlands und Europas; sich an dieses Erlebnis erinnernd, kommentiert Hermlin, »sie kannten nicht einmal die eigene«. Um dieses Beispiel der Benutzung von Kunst und Kultur als Fetisch, als Mittel zur Verdrängung von Angst perspektivisch zu erweitern, verbindet er es mit Erinnerungen aus verschiedenen anderen Zeiten und Orten, durch welche die Möglichkeit eines veränderten Bewußtseins, einer tieferen Erinnerung ausgedrückt wird: Manche ehemalige deutsche Soldaten hätten ihm nach dem Kriege erzählt, sie hätten erst in den Kursen während der Kriegsgefangenschaft »die Namen und Werke berühmter deutscher Dichter und Komponisten [...] nennen hören« (*Rückkehr*, S. 29 f.). In dieser Weise wird ein Zusammenhang zwischen seinem Erlebnis hergestellt, es sei »schwer [gewesen], sich zurechtzufinden in dem alten Land«, und der Erinnerung, »die Cembalistin Picht-Axenfeld in einer notdürftig errichteten Baracke Bach spielen« zu hören, während durch die offenen Fenster »aus den Ruinen der Freiburger Altstadt immer noch Verwesungsgeruch drang«. Symbolisch wird hier die mehrdeutige Rolle der Kunst und Kultur als »Erinnerung« zusammengefaßt: als Sublimierung und Verdrängung des historischen Leides; als Zeugnis eben dieses Leides; als wenn auch noch so schwache humanistische Bewußtmachung des Leides und als Protest dagegen. Die deutsche Kunst macht Hermlin selbst sowohl sein Ausgestoßensein als auch die Hoffnung auf eine Gemeinschaft bewußt, wenn er als Exilierter irgendwo in der Welt herumirrt und trotzdem die Erinnerung an die Heimat bewahrt, wenn er in seinem Innern eine »einsame Stimme« deutsche Lieder singen hört (*Rückkehr*, S. 29).

Neben der Frage der nationalen Zugehörigkeit spielt besonders die der Klassenzugehörigkeit eine besondere Rolle in den Erinnerungen Hermlins. Auch hier wird Kunst und Kultur ihm ein Mittel, einerseits seine Spaltung zwischen Bourgeoisie und Proletariat zu reflektieren, andererseits die utopische Hoffnung auf eine Versöhnung der Spaltung auszudrücken. In *Rückkehr* gibt es einen kurzen Rückblick auf die bürgerliche Bildungskultur des Elternhauses, auf den Vater, der als »glänzender Dilettant« auf vielen Kunstgebieten, aber besonders als »herorragend begabter Pianist mit Konzertreife« erinnert wird, der »am liebsten

den Beruf eines Musikers ergriffen hätte« (S. 31). Dieser Rückblick wird in ein komplexes Muster von Assoziationen integriert, das die Elemente von Zwang, Verzicht, eskapistischen Formen der Sublimierung dieser bürgerlichen Bildungskultur verdeutlicht. Hermlin erinnert sich, der Vater habe auf den Wunsch seines Vaters Unternehmer werden und seine eigenen Pläne einer künstlerischen Laufbahn aufgeben müssen; dessen Schicksal als Bildungsbürger und Jude hat sich seinem Sohn so tief eingepreßt, daß er bei der Begegnung mit den prahlerischen deutschen Soldaten »in die Richtung Ibblicken mußtel, in der das Lager war, das meinen Vater zerbrochen hatte« (S. 30 f.). Mehr noch: Die Erinnerungen Hermlins an seinen eigenen Lebensweg wiederholen dieses Muster. Bereits als Jüngling interessierten ihn »Dinge der Kunst«, obwohl ihm unklar bleibt, wozu er sein Wissen über sie verwenden soll; einige Zeit hegt er den eskapistischen Traum, sich in einem Kloster in den Bergen zu verstecken, wo er als Bibliothekar eine heile Welt erlesener Bücher aufbauen kann (S. 31); in den Jahren des Exils erschüttert der häufige Wechsel des Erwerbes, des Aufenthaltsortes, des Personalausweises das Gefühl seiner Identität; erst nach der Rückkehr nach Deutschland kann er bei der Ausstellung eines gültigen Personalausweises zu seiner eigenen Person Authentisches angeben; zögernd gibt er zum ersten Mal an, er »sei Schriftsteller« (S. 30).

Die Doppelheit von Spaltung und Annäherung zwischen der bürgerlichen und der proletarischen Kultur steht im Mittelpunkt des Versuches über den Komponisten Hanns Eisler, der wie ein verkleidetes, die eigene künstlerische Problematik, die eigene Identitätsproblematik Hermlins thematisierendes Selbstporträt wirkt. Er wird durch die Erinnerung an eine Veranstaltung Anfang der dreißiger Jahre eingeleitet, bei der Eisler bei der Aufführung eigener Lieder Ernst Busch auf dem Klavier begleitete. Eisler steht sowohl als Avantgardist wie auch als proletarisch orientierter Künstler in einem Gegensatz zu der bürgerlichen Bildungskultur, aus der Hermlin kommt: »Daß man derartiges bei uns zu Hause spielte, kam nicht in Frage. Wir machten viel Musik zu Hause, aber die Modernen waren verdächtig. Dieser Eisler, hörte man übrigens, mache politische Musik.«¹⁵

Der Ort und die Art der Veranstaltung wirken wie die Parodie eines klassischen Liederabends in einem Konzertsaal oder in einem gebildeten bürgerlichen Haus mit den dazugehörigen sublimierenden Konventionen; *hier* findet sie in einem Nebenraum einer Kneipe im proletarischen »Berliner Norden« statt; hier sitzen an den Tischen unter »Girlanden vom letzten Tanzvergnügen« Bier trinkende Proleten, »schweigsame Männer mit Schirmmützen in alten Lederjacken«, die sich direkt mit dem Sänger und dem Begleiter verständigen, Kritik, Beifall oder Wünsche äußern. Der rohe, unsublimierte Charakter dieser Musik steht im Gegensatz zu dem gepflegten Klavierspiel des Vaters; das Klavier ist »sehr verstimmt«, und »mit einer Art von Entsetzen« bemerkt Hermlin, der es

»bis dahin nicht für möglich gehalten hätte«, daß man »auf diese Weise Klavier spielen könne«, wie Eisler »manchmal mit der geballten Faust auf die Tasten schlug«. Diese Musik scheint für Hermlin sowohl die Sublimierung der bürgerlichen Kultur als auch das vorherrschende proletarische Elend zu überwinden und eine utopische Perspektive zu eröffnen; in seinem Rückblick entdeckt Hermlin die Möglichkeit einer Versöhnung der heterogenen Kulturen, da sich in ihrem Geist oder in ihrer musikalischen Technik trotzdem Gemeinsamkeiten andeuten: »Mit dieser drängenden, rufenden Musik war eine große Hoffnung in den elenden Tanzsaal gekommen. Erst später begriff ich, daß diese Musik der neuen Klasse aus der strengsten Schule kam, aus der Schule der Klassiker.« (S. 344)

In seiner Rede auf dem VIII. Schriftstellerkongreß der DDR geht Hermlin von den respektvollen Äußerungen Eislers über die kulturellen Leistungen des Bürgertums aus, die selbst in der Spätphase, etwa bei Schönberg, den Charakter einer imponierenden »Abendröte« hätten, um dadurch seinen eigenen Standort mit einer zugespitzten Formulierung zu bestimmen, die viel Aufsehen und Widerspruch erregte.¹⁶ Mit dieser Formulierung besinnt er sich auf die kulturell vermittelte soziale Herkunft, die nun mal die seinige ist, ihm jene Stoffe und Kenntnisse gegeben hat, die die Grundlage *seiner* künstlerischen Tätigkeit ist: »Ich bin ein spätbürgerlicher Schriftsteller – was könnte ich *als Schriftsteller* auch anderes sein. Ich hörte nicht auf, einer zu sein, während ich Jahrzehnte hindurch Kommunist war und blieb [. . .] Wenn ich diese Herkunft verleugnen oder verdrängen würde, müßte ich mich selbst verlieren und könnte demnach für etwas Anderes, Neues, gar nicht nachhaltig eintreten.«¹⁷

Die Auffassung Hermlins, ein kommunistischer Schriftsteller sei ein »Sohn aller nach vorn und nach rückwärts gewandten Utopien« und dementsprechend die Verfasser der Zehn Gebote und der Bergpredigt, Spartakus und Franz von Assisi zu seiner Stammtafel rechnet (S. 386), stimmt mit einem Passus der 17 Jahre früher, auf dem V. Schriftstellerkongreß 1961 gehaltenen Rede überein. Hier wird die individuelle Erinnerung durch eine scheinbar tragische historische und klassenmäßige Perspektive erweitert. Die Geschichte erscheint ihm wie eine Reihe von Niederlagen und Rückschlägen, der sich jedoch letzten Endes eine utopische, von der Kunst ausgedrückte und vorweggenommene Perspektive eröffnet. So verweist er eher auf die Rolle der Kunst und Literatur als auf die von politischer und ökonomischer Theorie für die Bildung auch seiner politischen Identität. Von »jungen Menschen« gefragt, welche Bücher »mich dazu gebracht hätten, Kommunist zu werden«, habe er auf »eine Menge belletristischer Werke«, und darunter besonders die romantischen »Dichtungen Hölderlins und Shelleys« hingewiesen. Dazu habe er noch die Lektüre der Bibel besonders hervorgehoben. Offenbar werden hier besonders die Evangelien und ihre Darstellung Christi gemeint, die aus einer klassenmäßigen und utopischen Perspektive gelesen werden; dies wird deutlich, wenn Hermlin in dem angeführten

Gespräch direkt die Lektüre der Bibel mit der »wesentliche[n] Rolle« der Musik bei der Bildung seines Bewußtseins, seiner Identität verbindet. Indem Hermlin Werke ins Blickfeld rückt, die in ihrer Form Hauptwerke der bürgerlich-religiösen Bildungskultur sind, will er offenbar auf einen Inhalt hinweisen, der diesen Hintergrund und diese Form überschreitet und so die historische Erfahrung und Vision Hermlins ausdrückt; er habe hingewiesen: »Zum Beispiel [auf] die Bachschen Passionen und die Kirchenkantaten. I. J. Bach habe für mich immer eine besondere Überzeugungskraft gehabt, und ich hätte, wenn ich bei ihm hörte, wer da gekreuzigt wurde und auferstand, nie am Sieg des Proletariats zweifeln können.«¹⁸

Überraschenderweise kommen in vielen Reportagen das Erinnerungsprojekt Hermlins und seine geschichtsphilosophische Perspektive zum Ausdruck. Viele von ihnen sind Berichte aus historischen Orten, wo die Blutspur des Faschismus besonders deutlich ist. Mit einem stark persönlichen Pathos schildert er diese als Orte der Erinnerung an »meine eigentliche Familie«, als Besuche von überall in Europa verstreuten Familiengruften: Grabstätten hingerichteter Antifaschisten »auf einem Felde bei Berlin«; die Schlachtfelder des spanischen Bürgerkrieges bei Jarama und am Ebro; im Geiste verbindet und identifiziert er sich mit unzähligen anonymen Opfern, wenn er »über ihre Asche [geht], mit der die Wege in Auschwitz bestreuet waren«; seine Reise hat ihn von Oradour über Buchenwald und das Warschauer Ghetto bis zum Friedhof der Opfer der Lenin-Grader Belagerung geführt (*Mein Friede*, S. 375). Es gibt hier mehr oder weniger deutlich die – von Corino abgelehnte und nur als Fälschung, als Annexion fremden Lebens begriffene – Tendenz zur Konstruktion von persönlicher Erinnerung, indem Hermlin sich zum Träger kollektiver Erinnerungen macht.¹⁹ Eine andere und deutlichere Konstruktion von Erinnerung, die den Zusammenhang von Gegenwart und Vergangenheit verdeutlicht, findet man in einer Reportage über eine DDR-Jagdstaffel, *Die rote Jagd* aus dem Jahre 1958. Hermlin schildert neue Ausbildungs- und Arbeitsformen, geprägt durch starkes Gemeinschaftsgefühl, soziale Verantwortlichkeit und eine Haltung von Respekt und Gleichberechtigung zwischen Offizieren und Mannschaft. Als Gegensatz zu dieser Gegenwart wird ein Mosaik kursiv gesetzter Zitate kommentarlos einmontiert, die teils einem nazistischen Lehrbuch des Fliegens entnommen sind, in dem die aggressive Natur des Jagdfliegers, sein Individualismus, Verachtung der Massen, sein Drang zum Führen, seine soziale Rücksichtslosigkeit betont werden, teils aus Erinnerungsstücken eines anonymen Ich bestehen – unklar bleibt, ob es sich dabei um Hermlin selbst handelt – das im spanischen Bürgerkrieg und im Frankreich 1940 die Terrorangriffe der Luftwaffe miterlebt hat.²⁰

Auch die 1950 geschriebene Reportage über den Mansfelder Kupferbergbau, *Es geht um Kupfer*,²¹ kann als eine geschichtsphilosophische und ästhetische

Konstruktion von Erinnerung gelesen werden. In der Einleitung dieser Reportage wird die unwirkliche Stimmung des Geländes über Tage, die »total | Farbe der ersten Dämmerung« heraufbeschworen, ein Licht, das »unsicher« wirkt, »als entstamme es einem Traum« (S. 111). Der Eindruck eines Abstiegs ins Reich des Traumes und des Todes wird erweckt durch die Darstellung des Geländes über Tage als ein Totenreich, als Nekropole mit Pyramiden, die den verwirrenden Eindruck entstehen läßt, man sei in irgendein »Ägypten« geraten (S. 111), aber auch mit »Kathedralen«, die auf das Mittelalter verweisen. Bereits hier sieht man eine Tendenz, welche die ganze Reportage prägt: Der Reporter verfügt über eine politisch bewußte und kulturelle Perspektive, die einerseits von der erschreckenden Wirklichkeit herausgefordert wird, ihm aber andererseits die Mittel in die Hand gibt, diese Wirklichkeit ästhetisch und mythologisch de- und umzukodieren. Durch sein »Bewußtsein« ist der Reporter Träger eines äußerlichen »Gedächtnisses«, das noch nicht als »Erinnerung« verarbeitet wurde, ihm aber hilft, die »Totenlandschaft« der Einleitung umzukodieren. Seine perspektivische Erweiterung verbindet diese Landschaft mit einer langen Geschichte voll sozialer Kämpfe, indem er an fiktive und wirkliche Figuren der Geschichte erinnert, daran, daß dies »das Land Münzers und Luthers, die Heimat des Adrian Leverkühn« ist; diese Erinnerung wird unmittelbar mit der Erinnerung an die Kämpfe und Streiks der Bergleute durch das Jahrhundert verbunden (S. 119).

Im Mittelpunkt der Reportage steht eine Reihe von Arbeitssituationen, bei denen der Reporter den Arbeitern begegnet. Realistisch und distanziert schildert er die wahre Hölle, in die er abgestiegen ist, »den fürchterlichen Kampf des Menschen mit dem Gestein | . . . | die Ströme von Schweiß, die ungeheure Anspannung von Nerven, Muskeln, Sehnen«; er befindet sich an einem Ort, wo es »Gefahren | gibt, zu jeder Zeit, Tag und Nacht« (S. 112 f.). In seiner dichterischen Phantasie werden ihm die Stollen zum schauerromantischen Gegenstück der »Pyramiden« und »Kathedralen« über Tage, zu einem »schauervoll zu ahnend | Labyrinth« (S. 112). Das Doppelgesicht der Arbeit als realistisch gesehenes Massenleid und als ästhetisch idealisierte und heroisierte Massenaktion wird mit dem Begriff der »Arbeitsschlacht« ausgedrückt (S. 112). Ein zentrales Beispiel einer solchen ist die Arbeit einer »Kameradschaft« von Bohrarbeitern; zunächst befremdet und schockiert Hermlin deren Arbeit in einer Hölle von hohen Temperaturen und Schlamm, in einem ohrenbetäubenden »Inferno von dröhnenden, knatternden und gellenden Lauten«; er muß sich fragen: »Was sind das für Männer da, die bis zu den Knöcheln in einer gelblichen Masse stehen, halbnackt | . . . | auf ihren Gesichtern hat sich eine Maske aus Brei gebildet | . . . |« (S. 112)

Die Schilderung der Arbeit als mythischer Zustand des Schreckens und der Gefangenschaft kann gerade als Mythologisierung in den Gegensatz dieses Schreckenszustandes umschlagen; die »Arbeitsschlacht« erscheint mit tödlichen,

aber plötzlich auch mit erhabenen und ästhetischen Zügen, mit einem »erschreckend[en], kriegerisch[en], machtvoll-reißend[en] Medusenantlitz« (S. 114 f.). Diese Doppelheit der kritisch-realistischen Distanz einerseits und der ästhetischen Versöhnung andererseits charakterisiert die ganze Reportage. Zum Beispiel begegnet Hermlin in den klaustrophobischen, 80 Zentimeter hohen Stollen einem Arbeiter, der mit seinen Bauch- und Nackenmuskeln und Schenkeln »übermenschliche Lasten« bewegt, aber gerade dadurch Züge eines mythologischen Titans, eines schönen und geschmeidigen »Pantherls« erhält (S. 117). Durch die Mythologisierung kann Hermlin in *einem* Bilde die Arbeiter sowohl als kleine unterdrückte Zwerge darstellen als auch die Perspektive der Befreiung eben durch diese Arbeit behaupten. Einerseits sieht er, »hier lebt, hier arbeitet ein ganzes Volk von Bergleuten auf den Knien«, aber andererseits behauptet er, »auch jetzt noch denkt, plant, handelt der Mensch, als ginge er aufrecht« (S. 115). Drückt die Mythologisierung bzw. Ästhetifizierung sowohl die Distanz zwischen der Welt Hermlins und der Arbeitswelt, zwischen Bewußtsein und Realität, als auch die Harmonisierung dieser Distanz, dieses Gegensatzes aus, dann wird aber auch die Möglichkeit ihrer Überwindung durch den Aufbau einer gemeinsamen »Kunstwelt« angedeutet. Diese Möglichkeit scheint zum Ausdruck zu kommen, wenn Hermlin als gebildeter Kunstkenner in der Dunkelheit der Stollen ferne und fremde Arbeiterstimmen vernimmt, durch welche er die ihm fremde Arbeitswelt ästhetisch umformen, sie als Keime einer Oper vernehmen kann; anscheinend hört er in seinem Innern das Potential des Arbeitergesangs sich zu einem machtvollen, sehnsüchtigen »Sklavenchor« entfalten: »Unablässig klingt das uralte, tragisch-gelassene ›Glückauf!‹ durch die Dunkelheit [S. 112] [die Arbeiter können] herrlich singen [...] denn das Mansfelder Land ist ein Land des Gesangs. [...] [sie] singen mit herrlichen Tenören ›Auf, Glück auf!‹ und ›Empor zum Licht!‹. Lieder, in denen die Würde ihrer Arbeit ist, ihr Stolz.« (S. 120).

Hier wird die Möglichkeit einer Versöhnung der beiden voneinander getrennten Welten durch eine »Kunstwelt« ausgedrückt, in der einerseits die Arbeiter das Leben ihrer Arbeitswelt in einer Weise ausdrücken, die diese fremde Welt für Hermlin zugänglich macht, andererseits er selbst mit seiner Sprache zur Arbeitswelt Zugang findet. Die Verbindung der beiden Welten in einer gemeinsamen »Kunstwelt« öffnet auch die Möglichkeit, verdrängtes Leiden wieder zu erinnern und sich mit ihm auszusöhnen. Anders gesagt: Durch diese Kunstwelt kann die persönliche Erinnerung freigesetzt und mit der Möglichkeit der Realisierung einer utopischen Geschichtsperspektive verbunden werden. Die Begegnung mit den Arbeitern führt zu einer kritischen Selbstbefragung Hermlins, der sich mit der Formulierung »der Schriftsteller denkt« »verfremdet«. Der Bruch in dem scheinbar heilen Gedächtnis, dem scheinbar heilen Bewußtsein wird zur Kenntnis genommen und die Möglichkeit seiner Heilung angedeutet. Der Schluß der Reportage verweist auf einen Umbruch seines Bewußtseins, der als ein Ab-

stieg in die dunklen, labyrinthischen Stollen des Unbewußten gedeutet werden kann, als Alptraum, durch dessen Verarbeitung Verdrängtes an den Tag gebracht wird. Der Traumzustand und die während dieses Zustandes auftauchenden mythologischen oder ästhetischen Bilder bezeichnen die Auflösung des etablierten Ich-Bewußtseins; aus den Bildern, die in diesem Traumzustand entstehen, ergibt sich zugleich auch die Möglichkeit der Integration des freigesetzten Fremden, der unangenehmen Erinnerungen.²² Der Abstieg in die Stollen verweist auf eine Erinnerungsproblematik, die einerseits die persönliche Geschichte berührt, andererseits mit der Erinnerung an ungenügend verarbeitete historische Vergangenheit und mit der Möglichkeit der Realisierung einer utopischen historischen Vision verflochten ist. Der Ausgangspunkt des Schriftstellers war ein fragwürdiges kulturell-politisches (und psychologisches) »Bewußtsein«, dessen Kehrseite eine Fremdheit gegenüber der Welt der Arbeiter, gegenüber seinem eigenen Volk und dessen Geschichte war. Durch den Abstieg in die Welt der Bergleute wird dieses »Bewußtsein« erschüttert, aber er wird auch in den Stand versetzt, verdrängte Erinnerungen aufzuspüren und zu bearbeiten. Durch den Abstieg in die Arbeitswelt erhält er die Möglichkeit, zu einem neuen Bewußtsein, zu einer neuen Identität zu finden. Wie es in dem Schluß der Reportage zum Ausdruck kommt, ist die Aussöhnung mit der persönlichen Erinnerung und mit der Geschichte eine stark ästhetisch vermittelte: Die Begegnung mit den Arbeitern der Gegenwart führt zu einer assoziativen Kette von historischen, kulturellen und künstlerischen Erinnerungen, die Thomas Münzer, Luther und Adrian Leverkühn umfassen. Im Pathos der Schlußworte stellt Hermlin als »der Schriftsteller« die Verbindung zwischen einer durch die Erinnerungsarbeit neu entstehenden tragischen und doch heroischen Geschichte, der Erinnerung an seine eigene zum Teil gelungene »Rückkehr« und einer in die Zukunft projizierten Perspektive her, die mit zu verwirklichen seine Aufgabe wird: »(der Schriftsteller) ist unzufrieden mit sich und sagt sich, daß man diese Menschen nicht enttäuschen darf, daß man jetzt erst eine richtige Heimat hat, die über dunkle Jahre, aus Tränen und Asche, hinübergerettet wurde von der Arbeiterklasse, die so viel mehr ist als ein nüchternes und geheimnisvolles Wort. Man kann, man muß wieder stolz sein auf dieses Land, auf diese Menschen, auf das unsterbliche Volk.« (S. 120)²³

Anmerkungen

- 1 Philippe Lejeune: *Le pacte autobiographique*, Paris 1996, besonders S. 13–36.
- 2 Karl Corino: »Außen Marmor, innen Gips«. *Die Legenden des Stephan Hermlin*, Düsseldorf 1996. Hierauf beziehen sich die folgenden Seitenangaben im Text.
- 3 Andreas Solbach (*Antifaschismus und Schuld. Zur Diskussion um Stephan Hermlin*, in: *Weimarer Beiträge*, 3/1999) erklärt die Brisanz und die Bedeutung dieser De-

batte durch die besondere, repräsentative Rolle Hermlins in der DDR. Hermlin verkörperte durch sein Leben den antifaschistischen Widerstand, verkörperte die kulturelle Verbindung von Bürgertum und Arbeiterklasse (ebd., S. 339) und drückte so Grundvorstellungen des historischen Selbstverständnisses der DDR aus; deswegen empfanden viele Verteidiger Hermlins die Angriffe auf ihn als einen Versuch der Demontage der DDR, als Bedrohung ihrer eigenen Identität (S. 326; 328). Solbach meint, Hermlin hätte auch in der Frage seiner Autobiographie kaum aus Opportunismus oder persönlicher Eitelkeit, sondern aus der Gesinnung tiefster kommunistischer Parteilichkeit gelogen oder geschwiegen; es gäbe aus der Sicht Hermlins keine objektive, nicht-parteiliche »Wahrheit« (ebd., S. 338); diese »Funktionalisierung der Moral« wirft Solbach ihm auch als moralisches »Versagen« vor (S. 341).

- 4 Silvia Schlenstedt: *Der Glanz ist weg, das Elend endgültig*, ursprünglich: *Neues Deutschland*, 8. Oktober 1996; hier zitiert nach Corino: »Aufsen Marmor, innen Gips«, S. 228 f.
- 5 Gert Mattenklott: *Im Streit um Stephan Hermlins Leben geht es ums Ganze. Wahrheiten und Dichtungen*, ursprünglich: *Die Tageszeitung*, 7. Oktober 1996, hier zitiert nach Corino: »Aufsen Marmor, innen Gips«, S. 231.
- 6 In der wichtigen Arbeit zur Theorie der Autobiographie, *Truth and Design in Autobiography* (Reprint: New York-London 1985), zieht auch Roy Pascal die Wahrhaftigkeit subjektiver Lebensinterpretation der »Wahrheit« empirischer Faktentreue als das für die Autobiographie wichtige und entscheidende vor. Er meint, »its centre of interest« sei »the self, not the outside world« (ebd., S. 9); im Zentrum der Autobiographie stünden nicht »die Fakten« als solche, sondern die Interpretation der »Fakten« durch den Verfasser der Autobiographie (S. 16, 17, 19); der Schwerpunkt liege nicht auf »factual truth«, sondern auf der Bemühung des Schriftstellers, den Stoff seines Lebens in den Griff zu bekommen, seinem »wrestling with truth« (S. 75). Deswegen hält Pascal »distortion« der empirischen Wahrheit für durchaus legitim, ja, für einen Wesenszug der Autobiographie. Im Namen der »main task«, der tieferen Wahrheit einer zusammenhängenden Lebensinterpretation, sei es durchaus legitim, vieles zu verschweigen, zu komprimieren, umzuverteilen, zu retuschieren, die Ereignisse seines Lebens mit anderen Proportionen zu erzählen, als sie »in der Wirklichkeit« hatten. Mit einer zentralen Formulierung behauptet Pascal, die Aufdeckung der Dynamik, der Möglichkeiten eines Lebens, die »realisation of an inner self« sei in der Autobiographie wichtiger als das, was an diesem Leben sich tatsächlich beobachten lasse: »this dynamic creative element is as true as anything else about it is, though it may be invisible to others, and is the driving force of a life as seen from inside by the man living it.« (S. 194).
- 7 Auch Solbach (*Antifaschismus und Schuld*, S. 339) spricht – jedoch in einem skeptischeren Sinne – von der »Konstruktion« der Autobiographie Hermlins. Ohne auf eine Diskussion der Möglichkeiten und Grenzen der Autobiographie einzugehen (wie sie oben, in Anm. 6 angeschnitten wurde), kritisiert Solbach eine »Konstruktion«, als deren Grundlage er den Versuch betrachtet, eine repräsentative Übereinstimmung zwischen der persönlichen Biographie und dem Selbstverständnis der DDR herzustellen. Die Technik und die Entstehung dieser in *Abendlicht* gipfelnden Konstruktion charakterisiert Solbach als eine Art Teufelskreis aufeinander verweisender Fiktionstexte, in dem aus seiner Sicht der wirkliche Lebenslauf Hermlins eine untergeordnete Rolle spielt: »Abendlicht montiert und reproduziert zum Teil lange vorher bestehende »Informationen« über die Biographie des Autors, die zu meist wiederum fiktionalen Texten entnommen wurden und vom Autor niemals dementiert worden sind. [...] Autobiographische Erfahrungen und Wünsche, kom-

- munistische Parteilichkeit und literarische Didaxe strukturieren das fiktionale Werk des Autors, dessen biographisches Substrat von den Interpreten überschätzt wird. Aus opportunistischen Gründen der Selbstbehauptung in der DDR verzichtet Hermlin auf die notwendigen Korrekturen und montiert Elemente einer fiktionalen Biographie zum gleichermaßen fiktionalen *Abendlicht*» (S. 326).
- 8 *Aus dem Lande der großen Schuld*, in: Hermlin: *Äußerungen 1944-82*. Berlin-Weimar 1983. – Auf den Band *Äußerungen 1944-82* beziehen sich die folgenden Seitenangaben im Text.
- 9 Hermlin: *Offener Brief an Aragon*, in: *Äußerungen*, S. 7.
- 10 Hermlin: *Mein Friede*, in: *Äußerungen*, S. 370.
- 11 Hermlin: *Rückkehr*, in: *Neue Deutsche Literatur*, 31(1983)8, S. 39
- 12 »Wo sind wir zu Hause?«, *Gespräch mit Klaus Wagenbach*, in: *Äußerungen*.
- 13 Ulrich Dietzel: *Gespräch mit dem Autor*, in: *Äußerungen*, S. 443.
- 14 *Mein Friede*, S. 370. Es handelt sich um das bekannte Lied *Rosmarie*, einer der beliebtesten deutschen Schlager der Kriegs- und Nachkriegsjahre. Es wird in dem deutschen Film *Paradies der Junggesellen* (1939) von Heinz Rühmann gesungen und schließt mit folgender Strophe: »Das kann doch einen Seemann nicht erschüttern / Keine Angst, keine Angst, Rosmarie. / Wir lassen uns das Leben nicht verbittern / Keine Angst, keine Angst, Rosmarie. / Und wenn die ganze Erde bebt / Und die ganze Welt sich aus den Angeln hebt / Das kann doch einen Seemann nicht erschüttern / Keine Angst, keine Angst, Rosmarie.« (<http://www.heidecker-post.com/Ruehmann/D-Ruehmann-Lieder.htm>)
- 15 Hermlin: *Über Hanns Eisler*, in: *Äußerungen*, S. 343.
- 16 Vgl. die Äußerungen Hermlins in dem Gespräch mit Ulla Hahn, in: *Äußerungen*, S. 414.
- 17 Hermlin: *In den Kämpfen dieser Zeit (Rede auf dem VIII. Schriftstellerkongress)*, in: *Äußerungen*, S. 386; Hervorhebung im Original.
- 18 Hermlin: *Rede auf dem V. Deutschen Schriftstellerkongress*, in: *Äußerungen*, S. 324.
- 19 Noch deutlicher ist diese Tendenz in einer eigentümlichen, »autobiographischen« Erzählung von dem Aufstand des Warschauer Ghettos im Frühling 1943; ihr Gegenstück ist die 1949 geschriebene Reportage Hermlins aus den Ruinen des Warschauer Ghettos, *Hier liegen die Gesetzgeber* (siehe: Hermlin: *Äußerungen*). In der Erzählung *Zeit der Gemeinsamkeit* (in: Hermlin: *Erzählende Prosa*, Berlin-Weimar o. J.) wandert ein (mit Hermlin gleichaltriger) Ich-Erzähler durch die Ruinen des Ghettos. Während der Nacht gleitet dieser Erzähler in einen Traumzustand über und scheint sich mit einem anonymen Ich-Erzähler zu identifizieren, der den Aufstand miterlebte, aber nicht überlebte – oder der träumende Erzähler *wird* zu diesem Ich-Erzähler. Die Identifikation wird ermöglicht durch die Angabe des Erzählers, er besitze einen unabgeschlossenen Brief des anonymen Erzählers, in dem sein Bericht festgehalten ist. Hermlin oder sein Ich-Erzähler schreiben so den Bericht nieder, vollenden ihn, halten die Erinnerung an die Ereignisse fest. Durch die starke Identifikation verschwimmen die Grenzen zwischen Hermlin, seinem Ich-Erzähler und dem anonymen Erzähler; Hermlin (bzw. sein Ich-Erzähler) wird fast ein Zeuge der Ereignisse, der »seinen« autobiographischen Bericht niederschreibt über das, was »er« erlebt hat. Diese Art, die individuelle Erinnerung mit geschichtlichen Ereignissen zu verbinden, kann man – wie Corino – als Anmaßung und heroisierende Selbststilisierung werten, aber man kann sie auch anders beurteilen: als Mittel, einerseits den Sinn des individuellen Lebens perspektivisch zu erweitern, es in einen Zusammenhang mit der Geschichte zu bringen, andererseits als Mittel, die Aufgabe

zu erfüllen, durch seine individuelle Arbeit den toten Opfern dieser Geschichte eine Stimme zu verleihen.

20 Hermlin: *Die rote Jagd*, in: *Außerungen*.

21 Hermlin: *Es geht um Kupfer*, in: Ebd.

22 Bernhard Greiner spricht von einer Umgestaltung der erlebten Arbeitswelt zum »Kunstraum«, von einer »allegorischen Darstellung«, die »romantische Züge« habe und wie ein Gegenstück zu der Suche nach der blauen Blume der Poesie in Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* wirke (Bernhard Greiner: *Im Zeichen des Aufbruchs: Die Literatur der fünfziger Jahre*, in: Hans-Jürgen Schmitt (Hg.): *Die Literatur der DDR* (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Bd. 11), München 1983, S. 360 f.

23 Ich stimme der Kritik Greiners (ebd., S. 361) zu, daß durch diese Apotheose der kritische Realismus verdrängt und durch eine fragwürdige Utopie der ästhetischen Versöhnung ersetzt wird. Der Prozeß vom »Bewußtsein« über den Abstieg in die Welt der verdrängten Erinnerungen bis zur Wiederherstellung eines erweiterten, integrierten »Bewußtseins« verläuft etwas zu unproblematisch und schematisch. Dieser Text ist aber ein frühes Beispiel der Arbeit Hermlins an der Erinnerung, die in späten Texten wie *Rückkehr* und *Mein Friede* weit dynamischer und problematischer erscheint.

Dieter Schlenstedt

Eine deutsche Erinnerung

Erwin Strittmatter als Fall

I. Im Erinnern haben wir eine der großen Kräfte der Poesie. Herrscher und Poeten, das erzählen bereits die Göttergeschichten der alten Griechen, erhalten die Autorität ihrer Rede aus dem Besitz der Erinnerung. Sie ist eine Titanin, glaubt man dem Mythos, die Mutter der Musen nach ihrem neuntägigen Beischlaf mit Zeus. Wer will, kann die lebendig mächtige Frau am Altar von Pergamon in Augenschein nehmen. In den Künsten steht ihr zur Seite: die Phantasie. Mit dem Material, das die Erinnerung liefert, bringt die Imagination ihre Bilder hervor.

Viele der Erzählstücke Erwin Strittmatters¹ sind weithin von der Erinnerung bestimmt, kamen aus dem Versuch, »die Vergangenheit mit einem geistigen Echolot abzutasten« (V 23)². »Ja, ein großer Teil meines Lebens, meiner Biographie«, sagte er wenige Monate vor seinem Tode, »steckt in meiner Literatur, natürlich nicht ›blank‹ und naturalistisch, sondern poetisiert. Wenn es sich um Romane handelt, muß man auch schneiden.« (Nu 17). Vom Erinnern ist hier die Rede, es holt vergangene Szenen aus dem Gedächtnis und arbeitet an ihnen und mit ihnen. »Schneiden«: Man kann es als ein Herrichten verstehen, als Verkürzen und Verlängern, Schmalermachen und Ausweiten eines Gegebenen, als Auftrennen und Wieder-Zusammen-Nähen eines probeweise Geschaffenen, als Gebrauch von Stoffen nach Modell-Einfällen oder – Vorgaben. »Poetisiert«: Im Arrangieren und Kombinieren werden die Erinnerungsbilder überschritten, experimentelle Konstruktionen hervorgebracht, die Beispiele sein können für Einblicke in verwickelte Wirklichkeiten, die womöglich mit schönem Glanz auftreten, die Hinweise werden auf ein unbestimmt Weites, auf offenbare oder verdeckte Möglichkeiten oder die den Entwurf eines Anderen geben.³

Das Verfahren wurde nicht problemlos akzeptiert. »Seit mein Buch *Der Laden* erschien«, so Erwin Strittmatter zum Zweiten Teil des Romans (*L II*, Klappentext), »wird in meiner Heimat nachgeforscht: Wer ist wer? I. J. Und es kommen Leserbriefe, in denen angefragt wird, wieviel Prozent von dem, was ich aufschrieb, auf Wahrheit beruht, und wieviel Prozent erdichtet; um nicht zu sagen erlogen sind. Ich antworte diesen Lesern hiermit: Wahrlich ich sage euch, dieses Buch da und dieses Buch hier enthalten neunzig Prozent Wahrheit und zehn Prozent Erlogenes. Ich sage absichtlich Erlogenes, weil jene Leser den Unter-

schied zwischen Dichtung und Lüge nicht anerkennen.« »Wahrlich«: Ein biblisch verkündender Ton wird angeschlagen, um die Übermacht der »Wahrheit« im Dargestellten zu behaupten und darzutun, daß bei dem übrigen von »Erlogem« nur gesprochen werden kann, wenn man die Besonderheit von Dichtung nicht beachten mag. In dieser Rede gerät Wahrheit und Erdichtetes in Gegensatz. Was für Strittmatter selbst so wichtig war, wird beiseitegelassen: daß das Dichten auch zu anderen Wahrheiten kommen kann als zu der Übereinstimmung mit der Faktizität eines individuellen Lebens.

Die Dichter lügen – der Vorwurf wurde seit dem Altertum immer wieder erhoben, so, wenn man merkte, daß sie den Göttern ein Verhalten zuschrieben, das ihnen nach dem tradierten Glauben nicht eigen ist, oder daß sie so tun, als berichteten sie über etwas, das es in der übermittelten Verfaßtheit gar nicht gab. Längst aber hat sich die Erkenntnis durchgesetzt, daß die Künste einen besonderen Wert bilden können, daß sie Darstellungen geben, nicht unbedingt das Leben selbst, und daß es ihnen auf das ankommt, was ihre Bilder, ihre Formationen hervorrufen, Ansichten und Bedeutungen, nicht aber unbedingt darauf, eine einzelne Realität Zug um Zug wiederzugeben. In ihnen werden diese beiden Bezüge ausgesetzt, wird das Vorfindliche in Erfindungen verwandelt, wird Realität fikionalisiert, und denen, die Kunst entgegennehmen, empfohlen, die Referenz auf bestimmte Realität ebenfalls zu suspendieren und die Aufmerksamkeit auf die möglichen Evokationen der übermittelten Gebilde zu lenken. Es gehört dies zu dem großen geschichtlichen Vorgang, in dem die Autonomie von Kunst sich durchsetzte. Deshalb kann der Künstler heute durchaus gelassen auf die Lügenschelte reagieren. Von Lüge und auch von Irrtum kann nicht gesprochen werden, wenn kein engerer Wahrheitsanspruch erhoben wird. Verwirrend aber wird das Verhältnis, wenn es in der Kunst – wie bei autobiographisch gebundenem Erzählen – doch sehr wohl auch auf eine bestimmte Realität ankommt. Es bildet sich dann eines der Kippphänomene, die im ästhetischen Bereich häufig begegnen. Hier ereignet sich ein dauernd mögliches Umschlagen der Bezüge, ein Hinundher des Interesses für das vorgestellte individuelle Leben und des Interesses für die evokativen Anregungen der gegebenen Bilder. Rigoristen können Darstellungen verdammen, die dieses Kippen provozieren. Realisten werden sich an der Möglichkeit des Einbruchs von unverarbeitetem Stoff und von phantastisch Gebautem, solchem Spiel, erfreuen.

Bei Strittmatter empfanden viele, daß in seinen Romanen die Hauptfiguren sehr nahe an den Autor, die Familie, die Bekannten herangerückt, daß in den Icherzählungen Autor, Erzähler und erzählte Hauptgestalt fast ununterscheidbar sind. Er bietet an, was man den »autobiographischen Pakt«¹ genannt hat (und was in ähnlichen Verhältnissen auch »historiographischer Pakt« oder »reportbezogener Pakt« heißen kann), die Verführung/die Bereitschaft, das Dargestellte, wie immer es als Sinnbild Gestalt gewann, als eine Abschrift des So oder So

im Leben des Autors (in der Geschichte, im Beobachtbaren) zu nehmen. Diesem Pakt dient eine variable Vielzahl von Elementen mit appellierender Funktion, bei Strittmatter zum Beispiel ein von sich erzählendes Ich, das in verschiedenen Werken Varianten derselben Geschehnisse anführt, mitunter mit ausdrücklicher Wendung an den Leser, sich an frühere Darstellungen des Autors zu erinnern; oder die Wiederkehr von Figuren in verschiedenen Werken, die als Leute seiner Familie, seiner Bekanntschaft auftreten; oder die Einspielung von allgemein bekannten historischen Fakten; oder die Namen von Protagonisten, die auf die Herkunft des Autors (Stanislaus Büdner) oder dessen eigenen Namen (Esau Matt) weisen.

Statt des Lügenvorwurfs stellte sich dadurch oft geradezu ein Umgekehrtes ein. Die Leser wie aber auch die Spezialisten unter ihnen, die Literaturbegleiter, nahmen für bare Münze, was Strittmatter »aufgeschrieben« hat – das von ihm mehrfach gebrauchte Wort suggeriert ein Aufschreiben dessen, was sich exakt so und nicht anders in seinem Leben vollzogen hat.⁵ Man ließ sich verleiten, die Distanz zwischen dem erdichteten und dem wirklichen Leben aufzuheben und die Strittmatterschen Bilder nicht als Sinnbilder oder als Modelle des Lebens, sondern als strikte Abbilder zu nehmen. An vier Büchern zu Strittmatter wurde dieses Verfahren jüngst beschrieben – an dem Bild-Text-Band *Lebenszeit*, der Kompilation von Aufzeichnungen *Vor der Verwandlung*, an der Schrift von *des Lebens Spiel* und der *Biographie in Bildern*.⁶

Wie immer jedoch Strittmatter auf Wahrheit und Authentizität des von ihm Aufgeschrieben bestand, schlug sich erinnerte Wirklichkeit in seinen Werken doch niemals eins zu eins nieder. Und er wußte mehr: Das Erinnern kann nicht aus einem Gedächtnis schöpfen, das als etwas von der Imagination Unberührbares Erlebnisspuren sicher aufbewahrt. Es liegt in ihm etwas anderes vor als das, was die alte Metapher der Wachplatte unterstellt, das Bild von einer Tafel, in die der Griffel des Merkers seine Zeichen ritzt. Selbstbeobachtung spricht, wenn Strittmatter erklärt: »Alles, was das Gedächtnis hergibt, ist ein wenig vorläufig. Man weiß nie, ob sich das Gedächtnis nicht irgendwo in der Zeit, die hinter uns liegt, mit der Phantasie vermischt und nun Bastarde von Erinnerung und Phantasie über uns bringt l. . .!« (V 127) Wenn Strittmatter Geschichten mehrfach erzählte, wurden sie im Lauf der Zeit keineswegs immer richtiger, es konnten geklonte Bastarde entstehen.⁷ Und er, der bei seinem Schreiben zugleich immer über das Schreiben nachdachte, wußte auch, daß nicht alles Geschehene, Gehörte, Erlebte gleichermaßen ins Gedächtnis eingeht, man sich also vorsehen muß, wenn man aus ihm Nahrung ziehen will: »Ich habe Erinnerungen, die so prall sind, daß sie nach Gestaltung verlangen, und solche, die mager sind wie Spießergespräche. Seit ich das weiß, übe ich Erinnerungsdiätetik.« (S 11)

Das Risiko, das in der Anlage der Kippphänomene liegt, tritt zutage, wenn die Verschiedenheit, die zwischen Leben und Darstellung immer liegt, gravierend

wird. In solchen Fällen kann der Pakt von den Lesern gekündigt werden und mit ihm die »suspension of disbelief⁸, die das fiktionalisierende Hinwegheben der poetischen Gestalt vom *factum brutum* erlaubt; wird das Vertrauen erschüttert, im dichterischen Gebilde ein authentisches Selbstzeugnis dessen zu erhalten, der es hervorgebracht hat. Ent-Täuschung kann dann nach den anderen Erwartungen eintreten.⁹

II. Es ist erregend zu beobachten, wie diese Verhältnisse im Nachdenken und in der Diskussion dringlich werden können, wenn es um ein Erinnern geht, das sich auf Erlebtes in Schreckens- und Leidzeiten, auf das Verhalten in den Katastrophen der Geschichte richtet, auf Unerledigtes der Vergangenheit und dabei auf Lebenszusammenhänge, die nicht einen einzelnen nur, die viele betrafen. Gefragt wird dann strenger nach der Erkenntnisleistung des Erinnerns, des Auftreffens vorgestellter Reden, Bilder, Filme, Suggestionen auf Wirklichkeiten, nach politischen, ideologischen, moralischen Bezügen des Erinnerten. Es geht hier nicht nur um dessen Wahrheit, gefragt wird nach den Interessen der Zurückschauenden, danach, was alles in das aus dem Gedächtnis Geholte eingeht, geprüft wird die Wichtigkeit des Memorierten, seine Chance, in die Gefüge kollektiver Werte zu rücken, in einen der Fonds von Erinnerungen, die gemeinschaftliche Bedeutung und Geltung erlangen.

Eben dies geschah Erwin Strittmatter in den letzten Monaten des Jahres 2008. Vierzehn Sommer nach dem Tode des Autors nämlich war durch einen der ehemaligen Kollegen aus der Schar der Schriftsteller in der DDR seine Bereitschaft zur genauen Erinnerung und zu ihrer genauen Präsentation in Zweifel gezogen worden. Ein Aufriß seiner Kriegsjahre wurde gegeben, der von bisher Bekanntem an brisanten Stellen abwich, deshalb für Aufsehen in einer breiteren Öffentlichkeit sorgen konnte.¹⁰ Strittmatter, ein »Halbsorbe« (V 92), wie er sich in seinen späten Schriften mitunter charakterisierte, der in seinen Romanen und Erzählungen immer wieder verächtlich von den »Ariern« (zum Beispiel *WI* 392), mitunter auch distanziert von den »Deutschen« und ihren Feldzügen reden ließ, der sich als Antifaschist und als ein unbedingter Gegner des Krieges zu erkennen gegeben hatte, war während des Weltkrieges II Angehöriger einer Truppe gewesen, deren Aufgabe es war, hinter den Fronten in den von den deutschen Armeen besetzten Gebieten für tödliche Ruhe zu sorgen.

Die Vorgeschichte: Nach der Öffnung der DDR-Archive stieß Bernd-Rainer Barth Mitte der neunziger Jahre bei Studien für das biographische Handbuch *Wer war Wer in der DDR* auf Personalunterlagen der SED und darin auf mehrere von Strittmatter ausgefüllte Fragebogen, Lebensläufe und auf andere Materialien. Er konnte so von Strittmatters Kriegseinsätzen mitteilen: »1941 eingezogen zur Schutzpolizei; Oberwachtmeister (Schreiber beim Bat.-Stab) im Reserve-Polizei-Bat. 325 in Jugoslawien, Österreich, Finnland, u. Griechenland, 1944

Film- und Bildstelle der Ordnungspolizei in Berlin«¹¹. Strittmatters Angaben in den internen Papieren stellten klar: Er war nicht schlicht ein Soldat gewesen, sondern ein Polizist, einberufen zur Schutzpolizei, einer Gliederung der Ordnungspolizei, zu der auch die Berliner Sammelstelle für Kriegsdokumente gehörte, nicht ein Gefreiter, sondern – auf gleicher Rangstufe – ein Oberwachmeister, nicht irgendwo, sondern an bestimmten Kriegsschauplätzen in Süd- und Nordeuropa.

Die *Handbuch*-Notiz blieb weithin unbeachtet, ihre Kurzform unaufgeschlossen – obwohl damals durch die Arbeiten von Christopher R. Browning und Daniel J. Goldhagen¹² zu Formationen und Aktionen der Ordnungspolizei in den besetzten Ländern immer deutlicher wurde, in welchen Verfolgung, Deportation und Tod bringenden Funktionen und Einsätzen diese Truppe tätig war. Auch in Deutschland wurden seit langem schon Studien zur Ordnungspolizei veröffentlicht. Sie führten in einem Fall in die unmittelbare Nähe Strittmatters, zu dem Polizei-Gebirgsjäger-Regiment 18, das 1942 aus den Polizei-Bataillonen 302, 312 und eben auch 325 neu gebildet wurde. Der Historiker Ralph Klein lieferte 2007 eine Geschichte des Regiments¹³ – ausgehend von einer Kritik an dem schon seit über 50 Jahren wirkenden Traditionsverein der Gebirgsjäger, in deren Zusammenhang die unikale, vieldimensionierte, für den Einsatz in schwierigem Gelände ausgebildete und ausgerüstete Polizeieinheit ebenfalls gehörte. Die Arbeit war zugleich eine Gegendarstellung zu dem Report über dieses Regiment, den ihr erster Kommandeur, Hermann Franz, im Krieg zuletzt im Rang eines Generalmajors der Polizei und SS-Brigadeführers, 1963 vorgelegt hatte, zu einer apologetisch verharmlosenden Schrift, die aber in den Sachangaben von den Versuchen, den antifaschistischen Widerstand in den besetzten Ländern mörderisch zu zerschlagen, vieles verriet. Wie selbstverständlich hießen die Partisanen hier »Banden«, ihr Kampf »kommunistischer Terror«¹⁴ – mit den zur Verschleierung des asymmetrischen Krieges befohlenen nationalsozialistischen Termini, die in der Bundesrepublik nicht nur bei Franz weiter im Gebrauch blieben.

Folgende Recherchen ließen erkennen, daß Strittmatter auch in den internen, für die SED bestimmten Papieren längst nicht alles von seiner Kriegszeit mitgeteilt hat: Er betonte da, daß er nicht zu dem Freiwilligenteil der Polizeitruppe gehörte, sondern eingezogen wurde, ließ aber aus, daß er sich am Anfang des Krieges vergeblich als Freiwilliger, vermutlich zur Waffen-SS gemeldet hat.¹⁵ Er bezeichnete sich da als Angehöriger des Polizei-Bataillons 325, wiewohl diese Bezeichnung 1942 hinfällig wurde, weil die Einheit von da an als III/18, als das dritte Bataillon des Polizei-Regiments 18 fungierte. Er ließ den Umstand unerwähnt, daß 1943 auf Befehl von Himmler, der seit 1936 Chef der Polizei mit allen ihrer Untergliederungen bis hin zur Feuerschutz-, Bahn-, Berg- und Deichpolizei war und ein persönliches Interesse an Machtkonzentration hatte,

dieses Regiment, wie alle Polizei-Regimenter, in Anbetracht ihrer Verdienste mit der Namensmarke SS versehen wurde, nun »SS-Polizei-Gebirgsjäger-Regiment 18« hieß – wobei zugleich galt, daß damit nicht eine Zugehörigkeit der Regimenter und ihrer Untergebenen zur SS angeordnet war, sie vielmehr weiterhin zur Polizei zählten. Und mit all dem blieben, obwohl Strittmatters davon zweifellos viel gewußt und auch gesehen haben muß, die kriegsverbrecherischen Funktionen und die grausamen Aktionen dieser Einheiten gänzlich unerwähnt.

In den erinnerungsgesättigten Romanen, Erzählungen Strittmatters und in seinen öffentlichen direkt autobiographischen Äußerungen war es nicht anders zugegangen. Und nicht er allein, auch die Literaturbegleiter haben diese Aspekte seiner Teilnahme am Weltkrieg II nicht zur Sprache gebracht. In den Schruppformen ihrer Nachrichten hieß es mitunter allein, er sei »als Soldat der Hitlerwehrmacht gegen Ende des Krieges« desertiert¹⁶, oder es wurde dies Wenige ein bißchen lyrisiert: »Sie waren ihm nicht sympathisch, die braunen Machthaber, und ihren Krieg haßte er. Dennoch, als sie ihn in die Soldatenuniform steckten, marschierte er in ihren Krieg, mit Schopenhauer und Rilke im Tornister, mißmutig und ratlos. Noch immer hatte er tausend Fragen und wenig Antworten. Aber sie führten dazu, daß er schließlich desertierte.«¹⁷ Strittmatters hat gegen die Art der Übertreibung und Untertreibung von Fakten seines Lebens, soviel bekannt ist, nicht protestiert.

Nach dem Ende der DDR ging es ausführlicher zu, so in der Biographie von Günther Drommer und in der von ihm und Eva Strittmatters herausgegebenen Bild-Biographie. Man stützte sich hier auf Erzählungen Strittmatters im ersten Band vom *Wundertäter*, in der »Nachtigall-Geschichte« *Grüner Juni*, im dritten Band des Romans *Der Laden*, sowie auf Selbstaussagen des Autors in einem Gespräch mit Alexander U. Martens von 1993 (N), und konnte nun von Etappen sprechen, die ihn nach Slowenien, Karelrien, auf die Zykladen führten. Mit seinen Worten wurden sie als seltsam weltentrückte Zeiten, als idyllische Landschaften weitab vom Krieg geschildert. Als letzte Station erschien die Berliner »Film- und Bildstelle der Ordnungspolizei«, allerdings als eine »Heeresdienststelle«¹⁸. Der Kriegsteilnehmer war in den biographischen Texten, wie er es selbst von seinen Figuren im Roman erzählt hatte, nämlich »Soldat«, »Kavallerist«, »Gebirgsjäger«, »Gefreiter«, Angehöriger der »Wehrmacht« – obwohl die beigegebenen Fotografien ihn mitnichten in der Uniform des deutschen Heeres zeigten. Die damit gegebene Möglichkeit, Strittmatters Geschichten kritisch zu befragen, blieb ungenutzt, wie auch sein Gesprächs-Hinweis auf unzulässige »Abkürzungen in Biographien« und sein Ausweichen bei der Frage, wie er als Soldat eingezogen worden war. (N 23)

III. Die Reduzierungen und Verzerrungen in den autobiographischen und biographischen Konstruktionen bildeten einen Hintergrund für die Versuche, nun

endlich »die Wahrheit« aufzudecken. Die neuen Erkenntnisse und Resultate weiterer Studien in den Akten und historischen Schriften gingen in die Beiträge der *Sonntagszeitung* ein. Sie führten den militärhistorischen und den biographischen Strang neuerer Kenntnisse eng und zogen in Anbetracht des Umgangs mit der Vergangenheit einen dritten Zusammenhang ins Spiel. *Erwin Strittmatters unbekannter Krieg* – das stand als Titel über dem ersten der Texte von der Sorte der in unserer Zeit so beliebten Enthüllungen. Und es wurde in Unterschlagzeilen vorab erklärt, warum man sie ganzseitig aufgemacht unterbreitet: »Er war der große Volksschriftsteller der DDR. Sein Roman ›Der Laden‹ machte ihn berühmt. Doch ein wesentlicher Teil seiner Biographie wurde in der DDR systematisch verschwiegen.«¹⁹ Auskünfte zu bisher Verborgenen eines Großschriftstellers wurden so versprochen und Informationen zu dem Systemzusammenhang, in dem Fakten seines Lebens verschleiert wurden. Später hat der Verfasser der *Sonntagszeitungs*-Attraktion betont, es sei ihm nicht um Ästhetisches und nicht darum gegangen, Strittmatter des Kriegsverbrechens anzuklagen; er habe vielmehr das von einem höchst prominenten Autor durchgehaltene Schweigen zu seiner Vergangenheit im Umfeld der antifaschistischen Selbstinszenierung der DDR thematisieren wollen. An anderer Stelle verdeutlicht er dies und schreibt mit ironischen Anführungszeichen vom »Antifaschismus« der DDR, der fragwürdig sei und, so im Fall Strittmatter, Aufarbeitungsbedarf hinterlassen habe.

Erstaunlich lebhaft war die Reaktion auf den ersten *FAS*-Text zu Strittmatter und auch auf den zweiten, der die Kritik noch zuspitzte mit dem Vorwurf, er hätte ein schwerwiegendes Vorkommnis faschistischer Unmenschlichkeit, das sich am Orte seines Aufenthalts am Kriegsende ereignete, nicht in seine literarische Arbeit aufgenommen. Etwa 150 Beiträge waren in der regionalen und überregionalen Presse zu lesen, im Rundfunk zu hören, im Internet als Kommentare abrufbar. Es gab weitere Forschungen vom Historiker Barth, eine darauf aufbauende Stellungnahme des Aufbau-Verlages, eine neue Lektüre von Pfarrer Gloege, der jüngst mit einem Buch über den »unbekannten Strittmatter« hervorgetreten war²⁰, und von Eva Strittmatter unter anderem in einem großen Interview-Buch²¹ bemerkenswert kritische Auskünfte über den Lebensgefährten. In Gesprächsrunden in Berlin, Potsdam, Spremberg, Senftenberg versuchte man, sich Klarheit über das frische Wissen zu verschaffen. Briefe kursierten zwischen Interessierten, so ein Schreiben des Vorsitzenden des Strittmatter-Vereins an den *Sonntagszeitung*-Autor oder zwei Petschaften, in denen letzterer beim Aufbau-Verlag und beim Rundfunk Berlin-Brandenburg seinen Zorn über Machenschaften von Anhängern der Ostalgie losließ. Ein grotesker Streit zu einem geplanten Interview mit der *Lausitzer Rundschau* entfaltete sich²². Und, last but not least – vielleicht regten die im vollen Gang befindlichen Abräufarbeiten am Palast der Republik das Nachdenken über praktische Maßnahmen

beim Denkmalabbau an²³ –, gab es in Strittmatters Heimatbezirken Diskussionen darüber, ob man den Mann weiter als Ehrenbürger betrachten solle, ob das Strittmatter-Museum weiter Geldzuwendungen erhalten könne, ob eine Straße und zwei Gymnasien weiter nach ihm benannt sein dürften und – was dann auch realisiert wurde – ob man nicht, wenigstens vorläufig, den Brandenburger Umweltpreis von seinem Namen befreien müßte. Daß der Strittmatter-Verein den Abgeordneten von Spremberg Briefe in der Angelegenheit schickte und schicken wird, daß angekündigt wurde, die Aktion »Senftenberg liest« werde sich in diesem Jahr Erwin Strittmatter widmen, deutet auf die Meinungsverschiedenheiten hin, die den ganzen Vorgang bestimmen. So bereitwillig, wie verlangt, wollten die Leute aus Strittmatters Umwelt dem in der *FAZ* verkündeten Urteil, es sei dessen »literarisches Schicksal besiegelt«²⁴, nicht folgen.

Man kann nicht sagen, daß in der Vielzahl der Stellungnahmen eine Vielfalt der Argumente und vielleicht sogar ein Weg zum Ausgleich der Meinungsgegensätze gefunden worden wäre. Oft schrieb einer nur vom anderen ab und wiederholte dabei auch die nicht selten fehlerhaften Angaben zu Daten, Orten, Organisationszusammenhängen in Strittmatters Leben. Es ist schon erschreckend, die Flüchtigkeit zu beobachten, mit der in den Feuilletons hantiert wird.

Auffällig ist zum einen, daß in vielen Beiträgen das Polizeiregiment 18 als Regiment der SS hingestellt wurde, Strittmatter so als SS-Mann erschien – obwohl die *Sonntagszeitung* eine solche Gleichsetzung nicht vorgegeben hatte. In der Militärhistorie ist man sich einig, daß die beiden Abteilungen der bewaffneten Kräfte im Dritten Reich auch nach 1943 zu unterscheiden sind. Die Identifizierung eignete sich aber gut dazu, eine Ebene des Vergleichs mit Günter Grass herzustellen, der dabei wegen seines geringeren Alters, der kurzen Dauer seiner Waffen-SS-Zeit und seines endlichen Geständnisses besser wegkam als der ältere, länger dienende und bis zu seinem Tode sich nicht öffnende Strittmatter. Schon der Umstand aber, daß der 1944 zu einer Dokumentationsstelle eben der Ordnungspolizei kommandiert wurde, zeigt sein Unterstellungsverhältnis beispielhaft an. Die Differenz zwischen Polizei und SS hervorzuheben bedeutet nicht, Strittmatters Lage verharmlosen oder entschuldigen zu wollen: Die Ordnungspolizei, die Himmler unterstand, in der die höheren Offiziere zumeist zugleich SS-Ränge innehatten, die in Militäraktionen zeitweise unter dem Kommando von SS-Einheiten standen, war nicht weniger brutal als die SS, und es ist wohl kein Zufall, wenn 1941 über 13 Prozent des Personals von den zur Vernichtung von Kommunisten und Juden eingerichteten Einsatzgruppen aus der Ordnungspolizei kamen. Doch ist die holzschnittartige Vergrößerung zu beachten, in der die Marke SS als ein Signal gesetzt wird, das zur hurtigen Verurteilung einer umgrenzten Gruppe ruft – schließlich war beim Nürnberger Prozeß die SS, nicht aber die Ordnungspolizei als verbrecherische Organisation eingestuft worden –, das von der Erörterung des Verhaltens von Hunderttausenden

Ordnungspolizisten, von Millionen Soldaten, von den »gewöhnlichen Männern« aber ablenkt. Auf das funktionsgleiche Verfahren der gierigen Sensationierung einer Person als »Einzelverbrecher« durch eine »Enthüllungsmaschinerie« wies in der entstehenden Diskussion Jörg Sundermeier: Es verstellt »den Blick für die Tatsache, dass die Frage: »Wie wenige haben eigentlich nicht mitgemacht?« noch immer nicht hinreichend beantwortet worden ist.«²⁵

Eine zweite Auffälligkeit in der Folge der Wortmeldungen zum Fall Strittmatter bildete sich durch das Bestreben, ihm Kultgröße zuzuordnen, so einen dringlichen Gegenstand von Akten des Enthüllens und Verurteilens zu erzeugen und die wiederum als verdienstvoll erscheinen zu lassen. Die Stichworte lauteten: Säulenheiliger der DDR-Kultur, Galionsfigur, Ikone, Repräsentant, Vorbild, Vorzeigautor, auch im Westen (durch den Film zum *Laden*) berühmt Gewordener. Er wurde als ein Literat behandelt, den nun die »Götzendämmerung« ereilt habe²⁶. Der Sinn dieser Hochstilisierung wird im *Tagesspiegel* explizit benannt: »Im Grunde liege der Fall nicht viel anders als der von Grass«, hieß es hier. »Erst dadurch, dass er in der DDR als moralische Instanz gegolten hatte (so wie Günter Grass in der Bundesrepublik), dass er als Deserteur der Hitlerwehrmacht, Pazifist und antifaschistischer Vorzeigeschriftsteller gefeiert worden war, bekommt das Ganze sein Gewicht.«²⁷ Zur Galionsfigur gehört eine »Legende«.²⁸ Es wurde zu einem Mythos erhoben (den man ohne Beleg der Stasi unterstellte), was Strittmatter und Literaturbegleiter in knappen Angaben vorführten: Eine Festnahme durch die Nazis und eine unerlaubte Entfernung von der Truppe wurden bedeutungsvoller gemacht, als sie in Wirklichkeit waren. Die wenigen kahlen Sätze konnte man kaum feiern, sie begründeten in der DDR gewiß nicht Strittmatters Rolle. Die gewann er vielmehr als ein Vertrauter der Leute, die sich hundertfach um Rat an ihn wandten²⁹, sie wuchs ihm zu als Antwort auf seine Sympathie mit den kleinen Leuten, von denen er herkam. Und dazu trug der radikale plebejische Demokratismus bei, der ihn zum Daueranlaufpunkt kulturpolitischer Kritik machte, nicht zum schönredenden Repräsentanten eines Systems, dessen Webfehler er seit dem *Ole Bienkopp* (1963) in seinen Werken sichtbar werden ließ, und von dessen Institutionen er sich nach seiner Zeit als Schriftstellerverbandssekretär mehr und mehr fernhielt.

Und ein Drittes wurde wichtig, ja dominant. Den in der Folge der Stellungnahmen sichtbar werdenden Konflikten, hieß es in der *Zeitschrift für das vereinigte Deutschland. Deutschland-Archiv*, sei der Ost-West-Gegensatz inhärent gewesen, doch sei der kaum aus seiner Latenz herausgetreten.³⁰ Sicher waren die verschiedenen Parteinahmen zum Fall Strittmatter nicht nach der Herkunft der Verfasser aus Ost oder West verteilt. Sicher auch sprach mitunter das Wissen um eine in *beiden* deutschen Staaten nicht bewältigte Problematik des langen Schweigens über die so sehr verbreitete großdeutsche Teilhabe an den vom Nationalsozialismus bereiteten Verhältnissen – die Aufregung um das späte

Bekanntwerden der Verwicklungen von Walter Jens, Walter Höllerer, Peter Wapnewski 2003, Günter Grass 2006, Martin Walser, Siegfried Lenz, Dieter Hildebrandt 2007 lag noch nicht lange zurück. Doch ergab sich hier zugleich der Unterschied: Viele setzten sogleich voraus, daß es speziell die Verhältnisse in der DDR waren, die das fatale Schweigen bewirkten, und vergaßen in der Eile, wenigstens ein klein wenig mit zu erörtern, was denn die Bundesrepublik mit dem Benehmen zu tun hatte, das als das »kommunikative Beschweigen«³¹ in die Ideologie-Geschichte eingegangen ist. Der DDR wollte man diese Gnade des späten Vergessens nicht gewähren.

»SS-Mitglied« und »Ikone der DDR-Kultur« – das wurden im andauernden Diskurs die Fahnenwörter, die mit ihren Abscheu erzeugenden Semantiken dem Bestreben dienten, den Fall Strittmatter zu einem Fall DDR zu machen. Im Vorspruch eines von mehreren Zeitungen veröffentlichten Artikels von Rolf Schneider formulierte die *Berliner Morgenpost* einen Kernsatz: Die neue Enthüllung »offenbart, was der Antifaschismus der DDR wert war: nichts.«³² Und strenger noch hieß es im Blatt: Der »angebliche »Antifaschismus« der DDR, den Linkspartei und alte Stasi-Kader bis heute als »Erbe« der zweiten Diktatur auf deutschem Boden hochhalten, wird abermals ein Stück weit ungläubwürdiger Isicl. Es ist höchste Zeit, diese ausschließlich zur Herrschaftslegitimation der Moskau-hörigen Kommunisten begründete Ideologie auf den Müllhaufen der Geschichte zu entsorgen.«³³ Wer spürt dabei nicht den Wunsch nach dem Denkmalabbau, der gegen die zäh anhaltenden Neigungen gerichtet ist, der DDR etwas Akzeptables zu attestieren?

Man kann nicht sagen, daß man es sich bei dieser Verurteilung leicht machte. Vielmehr wurden sogar drei, untereinander im Gegensatz stehende, Hauptvarianten eronnen.

Variante 1: Der Fall Strittmatter wurde als Beispiel dafür genommen, daß in der DDR auch unter Vorzeigepersönlichkeiten vielfach von »biografischen Verwerfungen in der NS-Zeit« geprägte Leute existierten – so der Maler Bernhard Heisig, der Komödiant Eberhard Cohrs.³⁴ Es wären mehr Menschen anzuführen gewesen, wenn man sich zum Beispiel im *Braunbuch DDR* von Olaf Kappelt (1981) umgesehen hätte, und man hätte dann auch so schneidig urteilen können wie darin der Vorwortschreiber Otto von Habsburg mit der These, es werde hier allen Gutgläubigen gezeigt, »dass die sogenannte DDR und nicht die Bundesrepublik das geistige Erbe Hitlers übernommen hat.«³⁵

Variante 2 und 3: »In der DDR, die den Antifaschismus zu ihren Gründungsmythen zählte, war es nicht leicht, sich zu seiner braunen Vergangenheit zu bekennen.«³⁶ Hätte es Strittmatter versucht, »wäre er als Schriftsteller auch in der DDR ein toter Mann gewesen«. Verwunderlich nur, daß er auch nach 1989 nicht mit seiner Vergangenheit an die Öffentlichkeit treten wollte, wo dies ja offenbar leicht möglich gewesen wäre. Das Schweigen wiederum soll der SED

willkommen gewesen sein, weil sie ihre »Repräsentanten« und »Vorbildfiguren« nicht als ehemalige Nazis bekannt werden lassen wollte,³⁷ oder weil sie »Menschen, die etwas zu verbergen hatten, noch besser zur Regimetreue zwingen konnte«. ³⁸ Ein Beleg für solche Erpressung Strittmatters konnte bisher nicht erbracht werden. Das Argument wäre überzeugender gewesen, hätte man an seinen Arbeiten Spuren solcher Einwirkung nachweisen oder zeigen können, daß – was unermüdlich behauptet wurde – die SED über die Reichweite der NS-Verwicklungen Strittmatters gewußt habe.³⁹

Die deutlich hervortretende ideologische Maßlosigkeit der Variante 1 macht eine Polemik überflüssig, zu den Voraussetzungen der Varianten 2 und 3 muß aber ein kurzer Kommentar gegeben werden. Die SED, die durch die Anlage ihrer Fragebogen von jedem Eintrittwilligen bzw. Mitglied detaillierte Auskunft verlangte – nicht zuletzt zu früheren Partei- und Organisationsmitgliedschaften, antifaschistischer Tätigkeit, Einberufung zur Wehrmacht, der Zugehörigkeit zu bestimmten Truppenteilen, der Teilnahme an Aktionen und Gefechten –, gab sich mit Strittmatters wirklichkeitsreduzierenden Angaben zufrieden. Offenbar überstand er auch die Parteiüberprüfung von 1950/51, in deren Verlauf nicht wenige bloß Anpassung heuchelnde Leute, die in den ersten Jahren von der SED aufgenommen worden waren, ausgeschlossen wurden, dann 1958/59, immer unter dem Hauptkriterium der Mitwirkung an der aktuellen Arbeit in der DDR, eine erneute Überprüfung im Zusammenhang mit dem Plan seiner Berufung zum 1. Sekretär des Schriftstellerverbandes der DDR⁴⁰ und schließlich wieder 1974 eine Neubesichtigung seiner Kriegsteilnahme, die diesmal durch die Abteilung für Kaderfragen der SED erfolgte – in Reaktion auf einen Hinweis des Schriftstellerkollegen Michael Tschesno-Hell, es sei in Lexikon-Angaben zu Strittmatters Vergangenheit »irgendetwas nicht in Ordnung«, vieles »gefälscht«, da »Strittmatter kein Antifaschist gewesen sein soll«⁴¹. Die augenscheinlich flüchtige Kontrolle lief im wesentlichen auf eine Feststellung der Plausibilität der Strittmatterschen Angaben und ein sachliches, ganz unaufgeregtes Konstatieren ihrer bloß partiellen Übereinstimmung mit den Lexikon-Einträgen hinaus.

Das ist für diese Zeit insofern verwunderlich, als die Regimentsgeschichte von Franz bereits vorlag und durch die in der Bundesrepublik seit Ende der fünfziger Jahre neu begonnene Beschäftigung mit den Naziverbrechen die Rolle der Ordnungspolizei deutlicher hervorgetreten war⁴². Auch die in der DDR nicht zuletzt mit der Gründung der MfS-Abteilung für Nazi-Verbrechen verstärkt aufgenommenen Recherchen zur faschistischen Vergangenheit und zum unerkannten Überleben von Beteiligten an den Mordtaten änderten daran nichts, obwohl die Untersuchungen sogar zu der Truppe führte, der auch Strittmatter angehört hatte, und zu einer Anklage und Verurteilung eines seiner Kameraden, der »guten Kerle«, wie er sie einmal nannte.⁴³ Lange Vernachlässigung auch in der

DDR anstehender Aufgaben, unzureichende Materialbasis und ungenügendes technisches Wissen von Möglichkeiten der Informationsverknüpfung wirkten fort und brachten es vermutlich mit sich, daß Rückschlüsse von diesem Fall auf Strittmatter nicht gezogen wurden. Welch vage Kenntnis zu dessen Vergangenheit in den siebziger Jahren existierte, zeigen die Gerüchte in der literarischen Szene, die von des Autors »braunen Hosen« wissen wollten oder auch im weiteren Umkreis des MfS die Ansicht von ihm als einem aus der ehemaligen Feldgendarmerie, einem der verhassten »Kettenhunde« der Wehrmacht.⁴⁴

Ein für die MfS-Hauptabteilung XX/7 verfaßtes Gutachten erklärte den *Wundertäter III* für »nicht veröffentlichbar« und produzierte eine Idee: Man könnte, so läßt sich der Text lesen, dem Autor, um ihm eine Bereitschaft zum Abändern seines Manuskripts abzupressen, eine Gefahr vor Augen halten: »Die prononcierte Kritik E. Str. an Überbleibseln des Nazismus in der DDR (bezogen auf das Jahrzehnt nach 1945) kann bei einer Veröffentlichung des Romans auch dazu führen, daß seine eigene Tätigkeit bei der faschistischen Feldgendarmerie (!) von unbekannter (vielleicht anonymer Seite) wieder aktiviert und die antifaschistische Legende um seine Person (siehe DDR-Schriftstellerlexikon S. 548, Ausgabe Leipzig 1975) etwas beschädigt wird. Dies könnte die Aufmerksamkeit Str. von seinem großen Erzählvorhaben dieses 3. Bandes unter Umständen in bedauerlicher Weise ablenken.«⁴⁵ Es gibt keine Zeugnisse dafür, daß der zynische Vorschlag realisiert wurde.⁴⁶

IV. Versuche müssen scheitern, alles, was Strittmatter im Krieg getan und erfahren hat, auszukundschaften, Endgültiges zu den Widersprüchen und den zwischen ihnen geschlossenen Kompromissen in seiner Person zu sagen. Die in Gang gesetzten Recherchen sind schon bald an – wie immer vorläufig – unüberwindbare Grenzen gestoßen. Man hat die Tagebücher der Polizeieinheiten am Ende des Krieges verbrannt⁴⁷, so gibt es keinen vollständigen Einblick in ihre Einsätze. Auskunftversprechende Akten und Zeugnisse liegen verstreut in verschiedenen Archiven. Informationen, die Einzelnes und Einzelne betreffen, sind schwer erlangbar. Das Ganze der von Strittmatter aufgezeichneten Tagesnotizen und der Briefe aus dem Krieg ist nicht mehr oder noch nicht zugänglich. Daß da Überraschendes, Verwirrendes zu entdecken ist, bekundete Eva Strittmatter 2008⁴⁸, es bleibt das Problem, daß man vom Wissen über das Tun eines Regiments, eines Bataillons nicht ohne weiteres auf das Tun eines Stabes, einer Kompanie, einer Kampfgruppe, eines Individuums schließen kann, zumal nicht bei dieser Polizei mit ihren zersplitterten Einsätzen.

Und festzuhalten ist ebenso, daß durch Eindimensionalitäten beim Betrachten nur flache Erkenntnis erbracht wird, daß gegen deren Pauschalität den verschiedenen Relationen nachzuspüren ist, in denen jedes Handeln steht. Dazu hat Karl Jaspers 1946 einen Vorschlag unterbreitet, der bis heute hilfreich ist.

In *Die Schuldfrage*⁴⁹ wird die Idee präsentiert, mit vier Begriffen von begangener Missetat und Verpflichtung zur Buße, mit Hinsichten auf juristische, moralische, politische und metaphysische Zusammenhänge zu arbeiten.

Ist bei Strittmatter an eine *juristische* Schuld zu denken, die sich aufgrund nachweisbarer Verbrechen ergäbe und vor die Instanz eines Gerichts gehörte? Daß man bei den Kriegsteilnehmern, und gerade bei den in Osteuropa Eingesetzten, danach immer fragen kann und zu fragen hat, ist mit der anhaltenden Zunahme von Wissen von Terror und Vernichtung unbezweifelbar geworden. Die als so edel hingestellten Gebirgsjäger der Wehrmacht bilden hier keine Ausnahme. Vor kurzem erschien zu einer ihrer Divisionen eine umfangreiche Dokumentation, deren Titel auf das Symbol dieser Einheit und auf die von ihr zu verantwortenden Massaker anspielt: *Blutiges Edelweiß*⁵⁰. 2008 wurde einer der wahrscheinlich letzten NS-Kriegsverbrecher-Prozesse gerade gegen einen Offizier der Gebirgsjäger eröffnet, der schon 2006 von einem italienischen Gericht in Abwesenheit wegen eines Massakers an Zivilisten verurteilt worden war.

Und die Einheit, der Strittmatter angehörte? Längere Zeit befand sich das Polizei-Gebirgsjäger Regiment, nicht realisierbaren Plänen unterstellt, in einer Warteposition für einen Einsatz im vollständig zu erobernden Kaukasus. Einer seiner Einsätze sollte beitragen, die finnisch-sowjetische Front zu sichern (auch durchaus – anders als in Strittmatters Erzählbildern – in Fronteinsätzen). So relativ harmlos waren die anderen Zeiten nicht. Das Bataillon 325 war – davon nichts bei Strittmatter – Ende 1941 in Polen und hatte dort Aufgaben beim Bewachen eines Gefängnisses und des Gettos⁵¹. Es war Anfang 1942 und dann wieder im Spätsommer 1942, nun im Rahmen des in Österreich neu aufgestellten Polizei-Regiments 18 in der Oberkrain, einem nach der Kapitulation Jugoslawiens von Großdeutschland annektierten, Kärnten angeschlossenen Landesteil Sloweniens – nicht allein, wie Strittmatter angibt, zur »Objektbewachung«. Es operierte im Gefüge der faschistischen Politik der »Umvolkung«, der brutalen Maßnahmen zur »Eindeutschung« des Landesteils, zu denen massenhafte Untersuchungen sogenannter Rassenmerkmale bei den Einwohnern, Schulschließungen, Berufsverbote für Slowenen, sogenannte »Absiedelungen«, Zwangsarbeit, Deportationen, die Abwehr von Partisanenangriffen, Vernichtung von Dörfern gehörten, besonders dann auch bei der konzertierten Aktion »Enzian«, die im Juli 1942 eingeleitet wurde, um die anwachsenden Partisanengruppen zu zerschlagen. – In Griechenland, wohin das Regiment kurz nach der Landung amerikanischer und britischer Truppen auf Sizilien und nach dem Sturz Mussolinis im Juli 1943 verlegt wurde, waren die Aktivitäten nicht allein, wie Strittmatter schreibt, davon bestimmt, die italienischen Truppen nach deren Frontwechsel zu entwaffnen. Sie dienten der komplexen Besatzungspolitik, sollten Verkehrswege der Wehrmacht sichern, Widerstandsbewegungen abwehren:

ihre Kennzeichen waren Massenterror, kleinere und größere Feldzüge im Kampf gegen Partisaneneinheiten, Geislerschießungen und in der griechischen Hauptstadt auch – woran das Bataillon Strittmatters nicht beteiligt war – das Niederdrücken von Streikaktionen der Arbeiter und das Zusammentreiben der Athener Juden und ihre Deportation nach Auschwitz.⁵²

Bisherige und wohl kaum überbietbare Kenntnis gestattet aber nicht, sich das Tun des Polizei-Gebirgsjägers Strittmatter als Fall vorzustellen, der vor Gericht gehörte. In Fragebogenantworten berichtete er, er sei bald ein Bataillons-schreiber⁵³ geworden und habe niemals sein Gewehr oder eine Pistole benutzt. Solchen Angaben entsprechen Möglichkeiten, insofern Angehörige der Stäbe keineswegs immer zu operativen Einsätzen herangezogen wurden. Es ist bisher in den Recherchen zu Regiment und Bataillon nichts aufgetaucht, was Strittmatters Angaben zu bezweifeln zwingt. Rechnet man die skizzierten Leerstellen und andere Undeutlichkeiten bei ihm ein, kann aber auch nicht mit aller Bestimmtheit ausgeschlossen werden, daß er an Aktionen seiner Einheit teilgenommen hat, wenigstens hin und wieder, etwa an Antipartisaneneinsätzen.

Eine *moralische* Schuld entsteht nach Jaspers aus der direkten oder indirekten Anteilnahme an üblen Handlungen, auch wenn diese angeordnet, befohlen sind oder überhaupt zu den Geschäften der Formationen gehören, denen man unterworfen ist. Von dieser Schuld ist Strittmatter, sind gleich ihm Millionen nicht frei. Die Frage drängt sich auf, wie er damit später umgegangen ist. Auch hier ergibt sich eine Dimension des Moralischen. Sie ist durchaus verschieden interpretierbar: Christlich Gläubigen kann ein Schuldeingeständnis, die Beichte, Pflicht sein, die Vergebung erlangen läßt, die Seele rettet. Anderen kann auch ohne Religion Aufrichtigkeit, Ehrlichkeit ein hohes Gut menschlichen Zusammenlebens sein, indem Vertrauen, das Sich-verlassen-Können auf den anderen davon nicht abzulösen ist, und nicht zuletzt auch, indem ein Bekenntnis des Geschehenen und der Versuch, es kritisch zu durchmustern, Zuversicht geben, daß Schlußfolgerungen für künftiges Handeln zu gewinnen sind. Hat Strittmatter sich mit dieser Dimension seines Verhaltens auseinandergesetzt, Gerichtstag über das eigene Ich gehalten? Seine Schriften bezeugen, daß er von dieser Schuld weiß, sie persönlich anerkennt und das Ausweichen der Deutschen vor der Schuldfrage und der Verantwortung für ein praktisches Wiedergutmachen kritisiert. Abstrakte Rigorosität liegt ihm aber fern. Er zeigt ein Schwanken – zwischen der Anerkennung einer »Kollektivschuld« einerseits und dem Versuch andererseits, Unausweichlichkeiten als Entschuldungsgrund anzuführen. Seine Protagonisten bekommen keine Antwort auf die Frage, was sie denn hätten tun sollen in ihren der Befehlsgewalt unterstellten Diensten, in Situationen etwa, da auf sie geschossen wird. Sie denken über Desertion nach, entziehen sich dieser Lösung aber über lange Zeit. Die Leser jedoch erhalten paradigmatische Situationen des moralischen Bezugs: der Konfrontation des einzelnen

mit seinem Gewissen, mit der Pflicht an das Wohlergehen, das Lebenkönnen des anderen, der anderen zu denken.

Mit all dem ist auch schon die Dimension des Metaphysischen, der *metaphysischen* Schuld aufgerufen, die Jaspers aus der Mitverantwortung für alles Unrecht und alle Ungerechtigkeit der Welt entstehen sieht. »Und da war sein Vorsatz«, denkt der »Wundertäter«, der die Wachheit Strittmatters gegenüber diesem weithin reichenden Bezug des Verhaltens bezeugt, »das menschliche Leid auf der Erde, diesem pockennarbigem, angeschimmelten Apfel, zu vermindern. Konnte er das als einzelner, wenn Tausende seinesgleichen Leid anfertigten und zubereiteten?« (WI 450) Auch hier hat man eine Verdopplung der Bezüge. Es geht in der Romanrede nicht allein um die Zeit des Krieges, indirekt wird auch die Gegenwart des Schreibers in der Welt des Nachkriegs ins Spiel gebracht. Stephan Hermlin, der 1946 eine bedeutende Rezension zu Jaspers verfaßte, die dessen Gedanken auch im Osten bekannt machten und ihre Verbindlichkeit nahelegten, hat darauf hingewiesen, in solchen Bezügen könne ein Verhältnis entstehen, das an eine der Verzweiflung nahe Ohnmacht heranführt.⁵⁴ Von »Bitterkeit« hat Strittmatter im Älterwerden oft gesprochen. Er versinkt in ihr nicht. Er rettet sich in ein Schreiben, das die transzendenten Bezüge jeden Lebens, seine ewigen Gesetze, ja den Kosmos im Bewußtsein hält.

Und wie steht es mit der *politischen* Dimension des Verhaltens und hier möglicher Schuld, die Jaspers auch bei den Handlungen entstehen sieht, an denen der Einzelne beteiligt ist als Staatsbürger und durch seine Mitverantwortung dafür, wie er regiert wird? Daß Strittmatter sich darum und allgemeiner um die Rolle des einzelnen in den Verhältnissen, in denen die Menschen ihr Leben organisieren, wenig kümmerte, wird nach 1945 zum Gegenstand der Selbstkritik. Auch in dieser Hinsicht geht es nicht nur um die Vergangenheit. Strittmatter verhielt sich in einer ersten Zeit nach dem Kriege durchaus in der Art, die Jaspers für richtig hielt. Stephan Hermlin hat sie 1946 in einer Einführung der moralischen und politischen Aspekte so nachgezeichnet: »Jaspers verneint, und das ist gerade für Deutschland bedeutungsvoll, die moralische Möglichkeit einer neutralen, apolitischen Haltung. Ich habe mich niemals für Politik interessiert – dieser Satz, der heutzutage so oft als vermeintliche Entschuldigung ausgesprochen wird, stellt also für den Sprechenden in Wirklichkeit eine schwere Belastung dar.«⁵⁵ Die andere Ansicht schließt, meint Hermlin, die Bereitschaft ein, sich gesellschaftlichen Kräften anzuschließen, die Humanität durchzusetzen versprechen. Wie Strittmatter später von dieser Entscheidung abrückte, wird im Schlußkapitel näher besichtigt.

Aus dem weiten Feld dieses Zusammenhangs sei zunächst nur ein Umkreis erörtert, der eine prekäre Abstinenz anzeigt: Strittmatters Verhalten gegenüber den bald nach 1945 zu beobachtenden Aktivitäten von Leuten aus seiner früheren Truppe. Anfang der fünfziger Jahre bereits wurde ein »Kameradenkreis der

Gebirgsjäger« gebildet, für dessen »Selbst- und Traditionsverständnis I. . . I Fragen nach der Beteiligung an oder Verantwortung für NS- und Kriegsverbrechen«⁵⁶ lange Zeit keine Rolle spielten, der sich dem kritischen Betrachter hingegen als »Selbsthilfegruppe für Kriegsverbrecher« darstellte. Daß der Partisanenkrieg notwendig und rechtmäßig war, und so auch die Racheakte der Geiselschießungen und Siedlungsvernichtungen, gehört zu den Äußerungsgewohnheiten dieser Traditionskameradschaft ebenso wie kriegsverherrlichende Bilder, die Feier ihrer militärischen Leistungen als Gebirgsjäger im Weltkrieg I und II, die Umkehr der Täter- und Opferrolle in der Stilisierung eigener Leidensgeschichten und Tode. Regelmäßig fanden nach 1952 in dem bayrischen Mittenwald Treffen von Tausenden statt, wo auf Feiern vor den zwei mächtigen Steinsäulen eines Denkmals auf dem Hohen Brendten alte und junge Soldaten, ehemalige und aktive Offiziere, Vertreter von Regierung und Kirche bestrebt waren, das Gemeinschaftsgefühl der Versammelten zu befestigen und zu verlängern. »Erinnerung«, »Mahnung« und »Versöhnung« rief der Präsident des Kameradenkreises der Gebirgstruppe als die Elemente auf, die helfen könnten, die Lehren aus der Geschichte zu ziehen – und die hier beschworene Form deutscher Erinnerung sollte sagen: »Wir trauern um diese Gebirgssoldaten, die zu meist im Glauben an die Richtigkeit ihres Tuns und in der Überzeugung, diesem Tun nicht entinnen zu können, ihr Leben lassen mussten.«⁵⁷ Erst in den letzten Jahren scheint sich im Zuge verstärkter Kritik vor allem aus dem wirksamen Arbeitskreis »Angreifbare Tradition« eine Änderung abzuzeichnen. Zur Scheinbesinnung neuerer Zeit gehört, daß 2005 der Kreis die Kameradschaft der ehemaligen Polizeigebirgsjäger mit der Begründung ausschloß, die Verbindung hätte die SS-Marke vor ihrem Namen nicht angegeben, die nicht zu tolerierende Zuordnung sei jetzt erst bekannt geworden und man wolle sich deshalb von dieser Truppe distanzieren. Die Tatsache, daß Strittmatter das Ganze der eigenen Vergangenheit während des Weltkriegs II und auch das Ganze seines Wissens von dieser Zeit nicht öffentlich gemacht hat, erhält vor diesem Hintergrund eine spezifische Bedeutung: Er hat sich für die Mahnwachen-Auftritte seiner ehemaligen Kameraden nicht interessiert oder sich gescheut, ihre Art der Erinnerung zur Sprache zu bringen, aus eigener Erfahrung die Taten und Untaten von Polizei-Gebirgsjägern deutlich zu benennen. Das Wort zu ergreifen wäre wohl seine Sache gewesen – nicht unbedingt als Künstler, aber doch als denkender, kritischer Zeitgenosse und in den letzten Jahren auch als Bürger des Staates, in dem die militärischen Traditionspfleger Klima und Verhältnisse mitbestimmen. Indem er im begonnenen Schweigen fortfuhr, ließ er die Kräfte allein, die Widerstand zu leisten begannen, Antifaschisten, welche von den Leuten der Hohen-Brendten-Feiern als gefährliche Linksextremisten hingestellt wurden, denen sich Verfassungsschützer gefälligst widmen sollten.

Und gibt es nun auch so etwas wie eine ästhetische, eine künstlerische, eine

dichterische Schuld? Durchaus machten einige Äußerungen zum Fall Strittmatter den Eindruck, daß dies der Fall ist, und zwar in Hinsicht auf eine Pflicht, Erlebtes vollständig darzustellen. Strittmatter »besaß Kenntnisse dieses Krieges von einem ungewöhnlichen Radius«, wird gesagt, nun aber zeigt er sich als einer, »der sich der Verantwortung seiner Erfahrungen nicht stellte, der seine Militärbiographie verschwie«, der in seiner Geschichte *Grüner Juni* allein erinnert, »was konfliktfrei war«, der hier den »wirklichen Frontverlauf so wenig zu Wort kommen ließ wie 1957 im *Wundertäter* mit seinem »geschönten Romankrieg«. ⁵⁸ »Es gibt ein Recht zu schweigen« heißt es an anderer Stelle. »Allerdings beanspruchen Autoren in der Regel das Recht zu reden.« ⁵⁹ Wäre dies alles richtig gesehen, würde auch gelten, daß das Werk Strittmatters von den neuen Erkenntnissen zu seinem Verfasser empfindlich tangiert wird.

Hätte er den Krieg tatsächlich nur geschönt beschrieben, dürfte Kritik ihn treffen. Nur Menschen, die Kunst als Sphäre eines autoreferentiellen Spielens haben wollen, sprechen sie von der Verantwortung frei, sehen zu geben, was Menschen forthat. Das muß aber nicht unbedingt, wie manche meinen, auf Authentizität beruhen, verstanden als wahrhaftigem Selbsta Ausdruck. Der Krieg ist bei Strittmatter eine Zeit der »Böstaten unter den Menschen« (*WI* 428), eine Welt, »in der die Menschen wie Wölfe umhergingen« (*WI* 395). So bildet er in einem Großteil seines Erzählens einen dunklen Hintergrund. ⁶⁰ »Dann wurde der Krieg veranstaltet«, heißt es im *Laden*. »In allen Kriegen geht es denen, die sie anfertigen, um Besitz und Macht. Wir wissen das längst, lassen uns aber immer wieder mißbrauchen. I. J. Adolf von Linz tarnte sein Machtgelüst mit *Volk ohne Raum* und *Juda verrecke*. Und all jene Deutschen, die er hypnotisiert hatte, erkannten, wie er befahl, daß es ihnen an Raum mangle und daß die Juden ihr Unglück seien. Wie es ausging, wissen wir.« (*L III* 368). In einer frühen Erzählung hören wir von einem Kriegsheimkehrer, der Angst hat, sein Dorf zerstört zu finden: »Er hatte es selbst erlebt, wie das gemacht wird: Dörfer einfach ausradieren.« ⁶¹ Ole Bienkopp, der sich zu fragen hat, ob er »genug getan« hat gegen faschistische Untat, berichtet von einer entwürdigenden Behandlung einer Partisanin, von einem zu Tode gequälten Häftlingszug aus Niederschlesien (*O* 49–53). Im Roman vom »Wundertäter« wird – was in den direkt autobiographischen Bekundungen des Autors, auch in den Parteifragebogenantworten auffällig ausgelassen wird – ein Einsatz in Polen beschrieben, in bedrängenden Bildern die Ermordung von Juden, die dort wahrnehmbar war, wo – man kann an Krakau denken, die Hauptstadt des Generalgouvernements – der Romanheld hoch zu Roß Streife reitet, Polizeiaufgaben wahrzunehmen hat. Blickwinkel eines Ordnungspolizisten bestimmen die Szenerie. Wenig später wird von Paris erzählt, einem Ort, wo es galt, für die hohen deutschen Befehlshaber »Wachtgruppen« bereitzustellen: »Was taten sie nun wirklich hier in fremden Landen? Das Vaterland konnte nicht nur fremde Länder für die tüchtigen

Deutschen erobern; in diesen Lebensräumen mußte die Ordnung aufrechterhalten werden.« (W I 418) Und der Genosse Krause aus dem Wundertäterroman, der »kein Nazi war«, dem es aber doch so vorkam, als ob Hitler, wie »er in ein paar Tagen Polen nahm und Frankreich knackte«, etwas Besonderes wäre? Der hat sich zu erinnern: »Aber dann, das Erlebnis in Rußland: Wir umzingelten ein Dorf, sollten Partisanen austrüchern, wir, die Infanterie, machten Absperrung, drin im Dorf waren die von der Feldgendarmarie l. . . l. Lange Rede, kurzer Sinn: Das Dorf wurde ausgebrannt, die Leute erschossen, und ob ich nu mitgemacht hatte oder nicht, ich fühlte mir schuldig, und das blieb so l. . . l.« (W III, 585)

Strittmatter hat in seinem Erzählwerk nicht geschwiegen zu den Machtgebärden und den Vernichtungsaktionen des Faschismus und von dem, was er davon erfahren hat. Es erscheint punktuell, in Bindung an seine erfundenen Figuren. Und er hat – eine Szenenfolge im *Wundertäter* zeigt es – hier auch nicht immer über sein persönliches Erleben nach dem Krieg geschwiegen. Wie die Realität der Ordnungspolizei dringt auch die Realität seines späteren Umgangs mit seinem Lebenslauf, der Schwierigkeiten, seine Freiwilligenmeldung zu erklären, in sein Erzählen ein.

Jedoch, es bleibt ein Bedauern – was etwas anderes ist, als dem Autor noch nach seinem Tode vorzuwerfen, er wäre seiner Verantwortung nicht nachgekommen. Strittmatter hat einmal ein Prinzip künstlerischer Arbeit herausgestellt, das auch ein eigenes Prinzip war. Den Stoff für den Schriftsteller sieht er als »Rohstoff« an, und für ihn kommt es nun darauf an, diesen »Rohstoff l. . . l. nach allen ihm innewohnenden Möglichkeiten abzuklopfen, etwa wie es Rilke dem Michelangelo zuschreibt: Was ist im Stein, was ist im Stein?«⁶² Das sich einstellende Bedauern betrifft den Umstand, daß es Strittmatter nicht möglich wurde, alle die seinem Stoff, seinem Leben, seiner Erfahrung innewohnenden Möglichkeiten herauszuarbeiten, daß er die Form nicht fand, die Härte des Krieges, die Brutalität der hier wirkenden Truppen, das Geschick der Verfolgten, die Unmenge der Toten nicht nur an Beispielen, punktuell, sondern in großer Gestaltung festzuhalten, daß sein poetischer Geist dem entgegenstand. Mit strenger moralischer und politischer Geste ihm eine andere als die seine Art abzuverlangen, rührt aus einer Kunstauffassung, die produktiv nicht ist. Ein Schriftsteller schreibt gut und überzeugend, wenn er schreibt, was nur er schreiben kann.

V. In der Kritik an Strittmatters Hinweggehen über die genaue Art, wie er in den mörderischen Krieg verwickelt war, wird wenig nach den Unterschieden in seinem Umgang mit dieser Zeit gefragt. Es gibt jedoch mehr als nur ein Motiv in seinem Verhalten, es verändert sich mit der großen Geschichte.

In einem Lebenslauf von 1958 hat er beschrieben, daß er während des Krieges sein »unpolitisches, idealistisch versponnenes Leben« fortführte, dabei aber seine Arbeit an Kriegstagebüchern »treu und brav und ohne Skrupel« absolvier-

te (*Le*). Er ergänzte diese Angaben 1959 in einem »Nachtrag« zum Lebenslauf durch das Eingeständnis, er sei auf den »Druckposten« als Bataillonsschreiber oder dann 1944 in der Film- und Bildstelle der Ordnungspolizei stolz gewesen, weil dies ihm die Gelegenheit verschafft habe, seine »individualistischen« Studien« in Philosophie und verschiedenen Wissensgebieten fortzusetzen (*N*). In einem Interview 1992 sagte er: »Ich hatte mir ja vorgenommen, als ich als SPD-Mann in Schutzhaft eingelocht war, für eine Ideologie nicht zu sterben, niemals, sondern mich durchzuschlängeln. So habe ich mich durch die Nazizeit durchgeschlängelt.«⁶³ Und 1993 versicherte er: »sich für eine Ideologie opfern, das wollte ich nicht. Ich habe mich dann bei den Nazis ganz schön rausgehalten.«⁶⁴ Daß er in Einsätzen nicht geschossen habe, begründete er im »Nachtrag« damit, es sei ihm gelungen, sein »individualistisches« Programm« durchzuhalten (*N*).

Noch in den achtziger Jahren jedoch spürt Strittmatter ein Hemmnis. »Vielleicht wird einmal Zeit sein, über alles das zu reden. I. . . Obwohl ich nicht gern von Krieg und Kriegstaten rede.« (*G 5*) Esau Matt, der Erzähler der Nachtigall-Geschichte *Grüner Juni*, begründet seinen Abscheu mit einer Kindheitserinnerung. Der Vater nämlich und die Bergarbeiter im Dorf, standfeste Sozialdemokraten im nüchternen Zustand, prahlten mit ihren Heldentaten im Weltkrieg I als dem »größten Erlebnis im Leben« (*G 5*). Vielleicht aber bringt Strittmatter mit seinem Erzähler mehr ins Spiel als diese Väterkritik. Ein anderer Vater im Roman *Der Wundertäter* erklärt das Schweigen des Wehrmachturlaubers Stanislaus Büdner, der nicht erzählen will, wie es in Polen zugeht und ob da nicht noch die »weißen Filztiefel mit rotem Lederbesatz« zu holen sind: »Soldaten sind schweigsam. Sie haben was gesehn.« (*WI 415*) Und Büdner selbst denkt, in der Familie zu Hause »war kein Wort« über den Tod eines Kameraden, »über all die wühlenden Erlebnisse am Platze.« (*WI 416*) Auch die Strittmatterfigur Esau weiß, was es mit dem Gedächtnis auf sich hat. »Es gibt Dinge«, sagt er sich, »die zu behalten unser Hirn sich wehrt, indem es sie fallen läßt, um sie den Sternen zu überlassen, die sie je nach Reihen von Lichtjahren willig empfangen I. . .« (*G 100*) Wie die Ausstellung »Verbrechen der Wehrmacht. Dimensionen des Vernichtungskrieges 1941–1944« von 2001 zeigte, mußte die Erinnerung an den Krieg nicht bis zu den Sternen fliegen, um einen vorläufigen Aufenthaltsort zu finden.

Es handelt sich, wie man sieht, um eine deutsche Art der Erinnerung oder genauer: der Nicht-Erinnerung. Nicht dieser Ordnungspolizist Strittmatter allein verhielt sich so schweigsam zu dem Fürchterlichen der Vergangenheit. *Er hat nie darüber geredet*, heißt es im Titel eines Buches von Schmidbauer über das Trauma des Krieges, wie es Soldaten erfuhren⁶⁵. Die Untersuchung geht dem Verhalten der Kriegsgeneration nach, »welche den Kindern nicht erzählt, was sie an der Front, in der Gefangenschaft oder auf der Flucht erlebt hat« – und dies für den Analytiker durchaus begründet: »Es ist ein anmaßendes Vorur-

teil zu glauben, daß es Traumatisierte entlastet, wenn sie über ihr Trauma sprechen können. In Wahrheit entlastet das ihre neugierigen oder besorgten Gesprächspartner. Sie wissen jetzt genauer, woran sie sind l. . .!«⁶⁶

Freilich ist damit nur eine Seite des Problems berührt. Daß die Deutschen »sich durch ihre Kriege schuldig und immer wieder schuldig machten«, auch dadurch, daß sie nicht wissen wollten, was in den KZs geschah, und daß sie zur Einsicht in den Sinn des von den Amerikanern eingeführten Begriffs »Wiedergutmachung« (G 61) kommen müssen, ist ein Kernpunkt im Nachdenken des Esau Matt im *Grünen Juni*. Sein Erzählen, das das Leben des Autors nacherfindet, zeigt seinen Übergang von der apolitischen zu einer politischen, Anschluß suchenden Haltung auf. Im Rückblick aber wird zugleich Distanz eingezogen. Strittmatter läßt seinen Helden sagen, daß er in dieser Zeit gewisse »Vorhaltungen« habe hören müssen, oder, wie es im Interview heißt, den »Vorwurf von der Kollektivschuld, den man auch lihm machte.«⁶⁷ Einsicht wird ihm von außen angetragen, durch die von anderen angeregte Kritik an der individualistischen, idealistischen Haltung, die zuließ, was er sozusagen »eigentlich« nicht wollte.

Matt kommt zu dem Schluß, man habe aktiv zu werden und sich »einzumischen«. Solcherart sei er im Verhältnis zu seiner früheren Denkart ein »Konvertit« geworden (G 47). »Ich bin in Wirklichkeit ein apolitischer Mensch« heißt es 1993. »Aber da war die große Schuld, der Wiedergutmachungszwang gegenüber der Sowjetunion. Ich habe mich der Sache vertrauensvoll angeschlossen und bin eine Weile in die Politik hineingerutscht. In Wirklichkeit bin ich apolitisch, ein poetischer Mensch.«⁶⁸ Schon früher, 1979, wird betont, daß er »nach dem großen Krieg gewillt war, die große Schuld der Deutschen mit abtragen zu helfen«, daß er dabei freilich »für eine Zeit zum Blindgläubigen wurde« (G 47). Strittmatter, der sich als »Kollektivschuldiger am Kriege« sieht⁶⁹, variiert dies in seinem ZDF-Interview von 1993: Die marxistische Philosophie, läßt er hören, habe ihn nie interessiert, die Russen aber, unter deren Kuratel der Osten stand, hätten ihm ausgemalt, »daß wir als Deutsche schwere Verbrechen in Rußland begangen haben«, und angesichts der »Tatsache, daß man den Russen gegenüber wiedergutmachen müßte«, sei er dazu gekommen, sich wie ein religiöser Fanatiker einzureden, daß man etwas tun müsse (Nu 35 ff.).

Um Grade schärfer fiel 1959 die Selbstkritik aus: »Dabei weiß ich natürlich, wieviel Handlangerdienste ich den Nazis in meiner politischen Unklarheit geleistet habe. Ich stelle das mit Scham fest.« Doch wurde sogleich hinzugefügt, er wisse auch, »daß dauernde Scham lähmt« und daß gute praktische Arbeit nötig sei. »Verfehlungen zu tilgen« (N). Der »Nachtrag« steht im Zusammenhang mit dem Vorhaben, ihn mit der Funktion des 1. Sekretärs im Schriftstellerverband der DDR zu betrauen. Im Hinblick auf die wechselseitigen Vorwürfe, die gerade zu dieser Zeit von der DDR und von der Bundesrepublik aus gegen den jeweils

anderen deutschen Staat wegen der Mit- oder Weiterarbeit von Leuten aus den nationalsozialistischen Apparaten erhoben wurden, stellte Strittmatter die Frage, ob er für die exponierte Funktion die richtige Person sei: »Meine Zugehörigkeit zu einem Nazi-Pol-Batl. wird l. . . immer eine willkommene Angriffsfläche bieten. Wahrscheinlich werde ich allein viel Kraft dazu verbrauchen müssen, solchen möglichen und durchaus berechtigten Anwürfen klärend und erklärend gegenüber zu treten« (N).

Daß er in diese Lage nicht geriet, hat wohl verschiedene Gründe: Einerseits war er der Kritik aus der Bundesrepublik vordergründiger schon wegen seiner bloßen Fürsprache für den sozialistischen Staat ein Greuel – er wurde vom Buchmarkt mit Boykottmaßnahmen überzogen –, und seine »Verfehlungen« waren womöglich auch nicht so geartet, daß sie eine wirkungsvolle Kampagne getragen hätten: Was man von ihnen wissen konnte, bewegte sich kaum über dem Niveau faschistischer Verstrickungen vieler ganz »normaler« Soldaten. Und andererseits sah auch der »Bund«, sein »Belehrer und Bekehrer«, wie er die SED später spöttisch nannte (G 128), nicht die Notwendigkeit, und er war auch vorerst nicht fähig, Strittmatters Tätigkeiten während des Krieges genau einzuschätzen. Die verantwortlichen Leute vertrauten bei einer Überprüfung der vorhandenen Unterlagen 1959 letztlich seinen Angaben.

In den Formulierungen zu seinem Konvertitentum spricht schon immer der spätere Strittmatter, der die Konversion zurückgenommen und so in seinem Selbstverständnis wieder zum früheren Denken zurückgefunden hat. Der »Eintritt in die Partei der Einheitssozialisten«, die politische Aktivität erscheint in den Tagebuchaufzeichnungen *Lage in den Lüften* als Umweg, der nur vom Hauptweg der eingeborenen Instinkte abführte, auf dem er nun wieder gehen wollte, nicht in einer Masse von Gleichgesinnten, sondern als einer, der seine Vereinzelung zurückgewann (La 102). Das hieß zugleich, ein Programm aufzustellen, das dem Bestreben, sich in die Gesellschaft einzumischen, eine Absage erteilte, das verlangte, das »politische Polemisieren« zurückzudrängen (La 156), endlich »mit dem politischen Gerangel fertig zu werden« (La 158): »Ich bin apolitisch angelegt«, schreibt er nun. »Nach dem zweiten Weltkrieg zwang ich mich in die Politik hinein, ich fing an zu glauben, daß ich mit meiner apolitischen Haltung die Barbaren begünstigt hätte, aber bereits zehn Jahre später stellte ich fest, daß ich mit meiner mühsamen Politisierung andere Barbaren begünstigte.« (La 151)

Zu der Zurücknahme des ersten Konvertitentums gehörte nun zugleich die Selbstermahnung, die »Bußfertigkeit« (La 158) abzutun, die ihn nach dem Kriege ins Politische hinein zog, und auch die Hoffnung, »erst wieder einer zu werden, der sich seiner Vergangenheit nicht schämt, sondern sich über sie wundert, sich über alles im Leben wundert« (G 47). Will man Unterschiede zu Günter Grass feststellen, so wäre hier ein zu beachtender Hauptpunkt: Der politische Mensch Grass empfand eine »nachwachsende Scham« über sein Verhalten in der NS-

Zeit und danach, über das, »was allzu geläufig Mitverantwortung genannt wird. Damit zu leben ist für die restlichen Jahre gewiß.«⁷⁰ Der wieder unpolitisch gewordene Mensch Strittmatter aber tut Scham und Reue ab. Er fühlt sich vom Leben geführt. »Hinter dem Tun«, so wird dieses Lebensgefühl an Esau verdeutlicht, »steht das Leben«. Das Leben nämlich, denkt er, meint etwas mit einem, und man folgt der »vom Leben vorgeschriebenen Zeugungsstunde« (G 7), man befindet sich an dem Ort, wo einen »das Leben« abgesetzt hat (G 45), und er will wissen, daß er »dem großen Leben die Schuld« an seinem Verhalten zurechnen kann (G 132). Die Abkehr von der willentlichen Veränderung der Welt und das Moment des Fatalismus, das sich bei Strittmatter ausprägt, haben im Taoismus eine ihrer Quellen.⁷¹

Zu beobachten ist eine Konstruktion der Biographie, die den mit dem Jahr 1945 bezeichneten Bruch mit dem individualistischen Leben unter der Nazi-diktatur in Reaktion vor allem auf die Situation im Sozialismus nicht mehr akzeptiert, die dagegen eine Kontinuität über ihn hinweg, in der Zurücknahme einer Zurücknahme verfolgt, die zugleich eine Schuld des Einzelnen negiert. In der Folge der Stellungnahmen hat man den Fall Strittmatter zumeist auf moralischer und politischer Ebene verhandelt, die aber hat einen philosophischen, metaphysischen Untergrund.

Schaut man nun weiter genau auf das sprechende Ich solcher Lebensentwürfe, so wird eine zweite Kontinuität sichtbar. Strittmatter läßt seinen Stanislaus Büdner zur Selbsterkenntnis gelangen: »Er war schwach – ein schwacher Mensch, wie man so sagt: hin und her gerissen« (WI 485). »Furcht und Empörung« sind die Pole, zu denen er aus seinem Alltag gestoßen wird, die ihn zu einem »klappernden Bündel« machen (WI 395). Esau Matt wiederum ist als ein Doppelwesen charakterisiert, er bietet sich dar als einen auswändigen und einen »inwändigen Mann«. Dem ist bewußt, daß er nicht einer, daß er der eine und ein anderer ist. Durchaus ist das eine Einsicht, die zur Moderne gehört. Man wundert sich, das »Je suis l'autre« – »Ich bin der andere« – oder das »Je est un autre« – »Ich ist ein anderer« – von einem Autor zu vernehmen, der sich am liebsten als Landmann, mit Hof und Pferden, vorstellt. Der eine dieser zwei in Esau Matt tut, was andere Menschen von ihm verlangen, er versucht, in der Welt, die man Wirklichkeit nennt, sich zurecht zu finden, er läßt sich knechten und beleidigen, er hinkt umher, fällt um und möchte am liebsten sterben, der andere aber ist derjenige, der ihn errettet, der ihm die Welt verzaubert, der ihn tröstet, auch wenn er traurig ist, der »zweifelt, ob je die Zeit kommen wird, da auch er, wie ein wirklicher Mensch, unangefochten umhergehen kann«, der aber immer aus dem anderen heraustritt, wenn er seine Geschichten schreibt. (G 23 f., 29 f.) Womöglich ist dem Dichtermenschen Esau, der mit Uniformresten und – ein phantastisch sitzendes Symbol! – mit dem Rucksack eines Gebirgsjägers (G 8) auf den Schultern seine Wege in den Nachkrieg antritt, das Dasein des Wirklichkeitsmenschen

Esau, der im Kriege tat, was von ihm verlangt wurde, selbst so viele Jahre nach dem Krieg nicht in Gänze darstellbar geworden.

Sicher aber spricht das Doppelwesen, wenn Strittmatters anderes alter ego, sein anderes anderes Ich, der »Wundertäter« Büdner, in Hinblick auf seine und seiner Mitsoldaten Lage im Krieg sagt, daß sie alle, unabhängig von dem, was sie »persönlich behaupten« und tatsächlich sein mögen, zu Mördern geworden sind, denen eine Zukunft nicht zukommt, die nichts zu hoffen haben. Ein Täter äußert sich so, in einem Moment scharfer Selbsteinsicht. Doch liest man weiter, wird erkennbar, daß dieser Täter sich und die anderen seiner Leute zugleich als Opfer ansieht. In einem Augenblick des Bekenntnisses nämlich, in dem er sich selbst einen Mörder nennt, sagt er: »Ich habe den Büdner umgebracht« (*W I* 520). Das Deutsche der Erinnerung tritt in dieser Volte, durch die eine Entschuldung erritten werden soll, krass hervor: »Unter einer brüchigen Schicht von Vernunft und Respekt vor historischen Tatsachen sind die Deutschen«, sagt Schmidbauer auch, »Opfer des Holocaust geworden.«⁷²

Deutlich wird in all dem ein Drittes, das diesen Autor führte – ein Wahrnehmen, das ins Transzendente reichende Reflexionen anregte, oder auch ein nicht-logisches Verfahren, ein »animalisches Denken, das mit Uralt-Erfahrungen« zu arbeiten gedachte (*Wa* 120). Dies war nicht neu im geistigen Leben des Autors. Nach den Erinnerungsbüchern vom »Laden« aber rückte gerade das Nachsinnen über das vor den Sinnen Liegende ins Zentrum der Strittmatterschen Aufmerksamkeit. Aus genauem Hinsehen auf Naturstücke und Menschenleben gewann er Eindrücke, die ihn Tag für Tag zum Aufschreiben drängten. Das da zugrunde liegende, Meditationen sich nähernde Programm hat er selbst beschrieben: »Je mehr ich die Aufmerksamkeit steigere, mit der ich ein Ding betrachte, desto mehr gibts für die Klärung von Zusammenhängen her.« (*S* 77) Das bleibende Moment des Taotischen ist hier wieder deutlich spürbar.⁷³ Auch die daraus erwachsenden Eigenarten seines Werks ließen einen besonderen Anspruch entstehen, in dem eine konservative Denkfigur wiederkehrt: »Wann ist einer ein Dichter?« wird im Roman vom »Wundertäter« gefragt. Der Autor wollte eben dies sein, nicht ein Schriftsteller, den er »in den literarischen Niederungen« angesiedelt, am Eigenen vorbeigehen, fremden Ansprüchen gehorchen sieht, nicht ein Betriebsteil in der »Schriftstellerei mit mehreren Gesellen« (*G* 17), wie er sie bei Brecht erlebte. Und so kann er sagen lassen: Dichter ist einer, wenn er entdeckt, »daß nichts auf der Erde ohne Bezug auf das Weltall ist«, wenn er diese »Beziehungen zum Weltganzen keinen Augenblick außer acht« läßt, und, entscheidend, wenn er »diese Tatsache mit dem, was er tut und schreibt, zum Ausdruck« bringt. (*W II* 211)

Eva Strittmatter, die Lebensgefährtin, verrät: Im Nachlaß des Autors befinden sich Tausende aus Beobachtung und einem systemlosen Philosophieren herrührende Notizen aus einer »Geheimwelt« (*Wa* 311), in denen er versuchte,

»Kieselsteinchen für Kieselsteinchen«, »die Welt so aufzubauen«, wie sie sich ihm darstellte (*Wa* 188). Die Utopie, das kleine ins Große, in den Kosmosweisende Geschehen vor der Gefahr des Übersehenwerdens zu retten, die Lust, »jeden Lebensaugenblick bis in seine tiefste Tiefe hinunter zu genießen«, war ihm so wichtig, daß er sich schließlich sogar ermahnte: »Also kam es darauf an, meine letzten Lebenstage nicht mit Erinnerungen zu verbringen.« (*V* 141)

Anmerkungen

- 1 So vor allem *Ochsenkutscher* (1954), *Der Wundertäter* (I: 1958; II: 1973, III: 1980), *Der Laden* (I: 1983, II: 1987, III: 1992), die *Nachtigall*-Geschichten bis hin zu *Grüner Juni* (1985).
- 2 Im Text verwendete Siglen zu Strittmatters Schriften:
G: *Grüner Juni. Eine Nachtigall-Geschichte* (1985), 4. Aufl., Berlin-Weimar 2002.
L II: *Der Laden. Roman. Zweiter Teil*, Berlin-Weimar 1987.
L III: *Der Laden. Roman. Dritter Teil*, Berlin-Weimar 1992, 5. Aufl. (Taschenbuch), 2003.
La: *Die Lage in den Lüften. Aus Tagebüchern*, Berlin-Weimar 1990.
Le: Lebenslauf (10.7.1958), in: Bundesarchiv, DY30/IV2/11/v.5185(39-43).
M: *Eine Mauer fällt. Erzählungen*, Berlin 1953.
N: Nachtrag zu meinem Fragebogen. Erläuterungen zu meinem Militärverhältnis. (Abschrift, 11.5.1959), in: Bundesarchiv, DY30/JIV2/3A(65-67).
Nu: *Nur was ich weiß und fühle. Gespräch mit Alexander U. Martens* in der Reihe *Zeugen des Jahrhunderts*, hg. von Ingo Hermann, Göttingen 1994.
O: *Ole Bienkopp. Roman*, Berlin 1963.
S: *Selbstermunterungen*, 4. Aufl., Berlin-Weimar 2004.
V: *Vor der Verwandlung* [1981], *Aufzeichnungen*, hg. von Eva Strittmatter [1995], 2. Aufl., Berlin 2002.
WI: *Der Wundertäter. Roman*, Berlin 1958.
WII: *Der Wundertäter. Roman. Zweiter Band*, Berlin-Weimar 1973.
WIII: *Der Wundertäter. Roman. Dritter Band*, Berlin-Weimar 1980.
Wa: *Wahre Geschichten aller Art(t)*, *Aus Tagebüchern*, Berlin-Weimar 1982.
- 3 Im Nachsatz zu dem Band *Die blaue Nachtigall oder Der Anfang von etwas* (Berlin-Weimar 1972, S. 139) wird eine besondere Intensität von Erinnerung charakterisiert, die sich auf harmonische Zustände richtet: »Für »Jugenderinnerungen eines alten Mannes« oder Memoiren halte ich mich noch zu jung, aber ich versuche seit Jahren einer Sache nachzuspüren, und die Sache ist: Woher kam jener Zustand von Poesie und Schwerelosigkeit in der Kindheit und in der Jugend, der uns so unwiederbringlich erscheint?«
- 4 Philippe Lejeune: *Der autobiographische Pakt*, Frankfurt/Main 1994, S. 45 ff.
- 5 Zum Beispiel *Selbstermunterung*, S. 12: »Ich will nur noch aufschreiben, was ich wirklich sehe, und ich will aufschreiben, was ich wirklich weiß, und ich will aufschreiben, was ich wirklich fühle. Das ist nicht leicht, aber ich hoffe damit aufzuschreiben, was nur ich aufschreiben kann.«
- 6 Frank Hoffmann, Silke Flegel (*Autobiografie und Dichtung. Die Sommer-Debatte um Erwin Strittmatter*, in: *Deutschland Archiv*, 41[2008]6) betrachten: Erwin Strittmatter: *Lebenszeit. Ein Brevier*, Ausgewählt von Helga Pankoke, Berlin-Weimar 1987; Er-

- win Strittmatter: *Die Lage in den Lüften*, Berlin–Weimar 1990; Günther Drommer: *Erwin Strittmatter. Des Lebens Spiel*, Berlin 2000; Erwin Strittmatter: *Eine Biographie in Bildern*, hg. von Eva Strittmatter, Günther Drommer, Berlin 2002.
- 7 So erscheint zum Beispiel in verschiedenen Kontexten eine »Aktion Silberfuchs«, die 1943 in Finnland einer Invasion in Schweden dienen sollte; die Militärgeschichte weiß von einer »Operation Silberfuchs«, die zu anderer Zeit, 1940/41, einem anderen Ziel, dem Vormarsch auf Murmansk, unterstand (zum Beispiel Ruth Weih: *Alltag für Soldaten? Kriegserinnerungen und soldatischer Alltag in der Varangerregion*, Diss. Kiel 2005, S. 43 f.). Oder: Es wird mehrfach die Geschichte erzählt, wie zwei Soldaten von einem englischen U-Boot gefangenengenommen wurden; nach dem Bericht des ersten Kommandeurs der betroffenen Einheit konnte Strittmatter das Geschehen nicht gesehen haben: Es spielte sich nicht bei Ios, sondern mit drei Soldaten zwischen Naxos und Paros ab. (Vgl. Hermann Franz: *Gebirgsjäger der Polizei. Polizei-Gebirgsjäger-Regiment 18 und Polizei-Gebirgsjäger-Artillerieabteilung 1942 bis 1945*, Bad Nauheim 1963, S. 103).
- 8 Terminus von Samuel Taylor Coleridge: *Biographia Literaria* (1817).
- 9 Angesichts der zutage geförderten Diskrepanzen zwischen Werk und Wirklichkeit war bei dem Bremer DDR-Literaturforscher Wolfgang Emmerich sogleich von einem »Hauch von Ernüchterung« die Rede (Gespräch mit Stefan Koldehoff, »Strittmatter hat eigentlich nie sehr viel Mut gezeigt«, Deutschlandradio Kultur am 9.6.2008). Schärfere prägte sich dies Gefühl in den Heimatbezirken des Autors aus. Es hieß hier »Die Enthüllung überrascht und enttäuscht viele in der Region.« (Ulrike Worlitz: *Strittmatters SS-Geheimnis enttäuscht die Region*, in: *Lausitzer Rundschau*, 11.6.2008).
- 10 Werner Liersch: *Erwin Strittmatters unbekannter Krieg*, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* [FAS], 8.6.2008; ders.: *Das amerikanische Zeugnis*, in: Ebd. 3.8.2008.
- 11 Bernd-Rainer Barth, Christoph Links, Helmut Müller-Enbergs, Jan Wielgohs (Hg.): *Wer war Wer in der DDR. Ein biographisches Handbuch*, stark erweiterte und aktualisierte Ausgabe, Frankfurt/Main 1995, S. 723.
- 12 Christopher R. Browning: *Ordinary Men*, 1992, und Daniel J. Goldhagen: *Hitlers Willing Executioners*, 1996.
- 13 Ralph Klein: *Das Polizei-Gebirgsjäger-Regiment 18. Massaker, Deportation, Traditionspflege*, in: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* (Berlin), 55(2007)1.
- 14 Franz: *Gebirgsjäger der Polizei*, S. 22 f.
- 15 Vgl. Eva Strittmatter bei N.N.: *Witwe bestreitet SS-Mitgliedschaft von Erwin Strittmatter*, in: *Märkische Oderzeitung*, 2.3.2009; Bernd-Rainer Barth bei Felix Krömer: *Erwin Strittmatter und das Getto*, in: *Lausitzer Rundschau*, 17.2.2009.
- 16 Kurt Böttcher (Leitung): *Schriftsteller der DDR*, Leipzig 1974, S. 548.
- 17 Helmut Hauptmann: *Wie Strittmatter Schriftsteller wurde*, in: *Schriftsteller der Gegenwart. Adam Scharrer. Erwin Strittmatter*, Berlin 1960, S. 76. Ähnlich Martin Reso: *Der Dichter und die wirklichen Dinge. Einführung in Leben und Werk*, in: Kurt Böttcher u.a. (Hg.): *Erwin Strittmatter. Analysen, Erörterungen, Gespräche*, Berlin 1977.
- 18 Drommer: *Erwin Strittmatter. Des Lebens Spiel*, S. 59.
- 19 FAS, 8.6.2008, s. hierzu Anm. 9.
- 20 Henning Gloege: *Der unbekannt Schriftsteller*, Frankfurt/Main 2007.
- 21 Irma Gutschke, Eva Strittmatter: *Leib und Leben*, Berlin 2008.
- 22 Vgl. Felix Krömer: *Der Aufklärer verstummt*, in: *Lausitzer Rundschau*, 15.10.2008; Werner Lierschs Brief an die *Lausitzer Rundschau* vom 15.10.2008 (Werner Lierschs Gründe. *Strittmatter-Forscher nimmt Stellung zu Rundschau-Bericht*, in: *Lausitzer*

- Rundschau*, 1.11.2008); Felix Krömer: *Zweifel sind angebracht*, in: *Lausitzer Rundschau*, 1.11.2008.
- 23 Vgl. Jörg Magenau: *Die Abrissarbeiten sind im vollen Gange*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 10.6.2008.
- 24 Oliver Jungen: *Endlich einer aus dem Osten*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 9.6.2008.
- 25 Jörg Sundermeier: *Der Berichterstatter hat geschwiegen*, in: *Berliner Zeitung*, 10.6.2008.
- 26 Karl Corino: *Camouflage, wohin man schaut*, in: *Frankfurter Rundschau*, 5.2.2009.
- 27 Gerrit Bartels: *Blinde Flecken. Auch Erwin Strittmatter war Mitglied der SS*, in: *Tagespiegel*, 10.6.2008.
- 28 Ihre Erfindung begann schon früher. Vgl. das Kapitel »Die Erwin Strittmatter Legende«, in: Lars Herde: *Erwin Strittmatter »Der Laden« und das Lebenswerk*, Rostock 2001, S. 9 ff.
- 29 Vgl. Erwin Strittmatter: *Diskussionsbeitrag*, in: *VII. Schriftstellerkongress der DDR. Protokoll (Arbeitsgruppen)*, Berlin 1974.
- 30 Hoffmann/Flegel: *Autobiografie und Dichtung*, S. 975.
- 31 Terminus und Theorie begründete Hermann Lübke 1983: Die allgemeine Abstandnahme vom Nationalsozialismus in der Bundesrepublik sei nur dadurch gelungen, daß man die allseits bekannte individuelle Verstrickung der meisten Deutschen in das NS-Regime öffentlich nicht thematisierte. Das »kommunikative Beschweigen« sei notwendig gewesen, um eine Mehrheit in den neuen demokratischen Staat zu integrieren. – Vgl. neuerdings Hermann Lübke: *Vom Parteigenossen zum Bundesbürger - über beschwiegene und historisierte Vergangenheiten*, München 2007.
- 32 Rolf Schneider: *Strittmatter und die Verlogenheit der DDR*, in: *Berliner Morgenpost*, 10.6.2008; ders.: *Ein Erpressungsmittel von außerordentlichem Gewicht. Die SS-Mitgliedschaft des Schriftstellers Erwin Strittmatter und der verlogene Antifaschismus der DDR*, in: *Die Welt*, 11.6.2008.
- 33 Sven Felix Kellerhoff: *Auch Strittmatter war in der SS*, in: *Berliner Morgenpost*, 9.6.2008 (zitiert nach www.morgenpost.de/kultur/article/555496).
- 34 Ebd.; ähnlich Sylke Kirschnik: *Strittmatters Schweigen. Verdrängung bestimmt die Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit in der ehemaligen DDR*, in: *Berliner Zeitung*, 17.6.2008, wo Günther Deicke als weiteres Beispiel genannt wird.
- 35 Vgl. Olaf Kappelt: *Braunbuch DDR. Nazis in der DDR*, 2. Aufl., Berlin 2009 (eine Sammlung, die zuerst 1981 erschien, in Reaktion auf ein *Braunbuch. Kriegs- und Naziverbrecher in der Bundesrepublik und in Westberlin. Staat. Wirtschaft. Verwaltung. Armee. Justiz. Wissenschaft*, Berlin 1968); dazu die Erörterungen von Prof. Dr. Detlef Joseph (ders.: *Nazis in der DDR*, Berlin 2002, und: »*Nazis in der DDR*«-*Mythos oder Tatsache*; in: archiv2007.sozialisten.de). – Ferner: Annette Weinke: *Die Verfolgung von NS-Tätern im geteilten Deutschland. Vergangenheitsbewältigung 1949-1969 oder: Eine deutsch-deutsche Beziehungsgeschichte im Kalten Krieg*, Paderborn-München-Wien-Zürich 2002; Henry Leide: *NS-Verbrecher und Staatssicherheit. Die geheime Vergangenheitspolitik der DDR*, Göttingen 2005. – Einen nur in Teilen als offen zu wertenden Aufschluß über die Arbeit der Abteilung IX/11, ihres Nazi-Archivs und der AKG für Naziverbrechen in der Hauptabteilung XX des MfS gibt ein Interview mit deren Leitern Dieter Skiba und Wolfgang Schmidt (Karlen Vesper: *Was wusste, tat, verhinderte die Stasi. Enttarnung, Verfolgung und Verurteilung von Nazis in der DDR*, in: *Neues Deutschland*, 8.4.2006).

- 36 Uwe Wittstock: *Erwin Strittmatters gründliches Vergessen (Kommentar)*, in: www.morgenpost.de/Kultur/Article/557623, vom 10.6.2008.
- 37 Emmerich, Gespräch mit Stefan Koldehoff (s. Anm. 9).
- 38 Wittstock: *Erwin Strittmatters gründliches Vergessen*.
- 39 So zum Beispiel bei Wolfgang Platzeck: *Schatten der Vergangenheit*, in: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, 10.6.2008; Schneider: *Strittmatter und die Verlogenheit der DDR*; Jörg Bernhard Bilke: *Antifaschist mit SS-Flecken und Protokollführer eines Massakers?*, in: *Freiheitsglocke* (Berlin), 58 (2008) S. 669–670.
- 40 Die Kulturabteilung des ZK des SED merkte an: »Auf Grund seiner damals ungenügend politischen Bildung und seines langen Zusammenlebens mit Angehörigen der Zwischenschichten, ist ihm während der Nazizeit das Wesen des Hitlerfaschismus nicht klar gewesen.« (Kulturabteilung [des ZK der SED], Beurteilung des Genossen Erwin Strittmatter v. 9.7.58, in: Bundesarchiv, DY30/IV2/11/v.5185 [50–51]). Wenige Monate später hieß es dann, daß die erneute Kontrolle der vorhandenen Unterlagen keine wesentlich neuen Gesichtspunkte ergeben hätte (Vermerk zur Vorlage der Abteilung Kultur an das Sekretariat des ZK der SED v. 14.5.59, in: Bundesarchiv, DY30/IV2/11/v.5185[31]), und: »Zur Frage seiner Militärdienstzeit hat er einen Nachtrag [zu seinem Lebenslauf, D.S.] geschrieben. Wir sind der Meinung, daß damit die Unklarheiten in den fraglichen Punkten beseitigt wurden und seiner Bestätigung als 1. Sekretär des Deutschen Schriftstellerverbandes nichts mehr im Wege steht.« (Vorlage an das Sekretariat der SED v. 12.5.59, in: Bundesarchiv, DY30/JIV2/3A162).
- 41 Abteilung für Kaderfragen, Information v. 6.6.1974, in: Bundesarchiv, DY30/IV2/11/v.5185 (17).
- 42 Franz wurde im Zusammenhang mit der Aufklärung von Kriegsverbrechen zu richterlichen Vernehmungen, so in Kiel 1959 und 1967, geladen – und blieb dabei unbehelligt (vgl. Klein: *Das Polizei-Gebirgsjäger-Regiment 18*).
- 43 Erwin Strittmatter: *Brief an N.N.*, in: Drommer: *Erwin Strittmatter. Des Lebens Spiel*, S. 80 f.
- 44 MfS, Hauptabteilung XX/7, Einschätzung des Manuskriptes »Der Wundertäter«; dritter Band von Erwin Strittmatter im Aufbau-Verlag Berlin v. 16.1.1979, in: BstU MfS HA XX ZMA 4191 (000028). Ein Vermerk verweist auf die Quelle Wolfgang Köhler (d.i. Werner Neubert).
- 45 Ebd.
- 46 Im zweiten *FAS*-Text erscheint der Literaturkritiker Günter Ebert als Beispiel für den von SED-Leuten mit Hinblick auf eine Waffen-SS-Zugehörigkeit ausgeübten Zensurdruck. Ebert erzählt: »Dafür sollte mir meine Blurgruppentätowierung als negativer Stempel ein Leben lang anhängen. Immer, wenn ich aufsässig werden wollte, wenn ich Widerstand anmeldete, schnürte mir die andere Seite mit der Frage den Hals zu: Warst du nicht bei der SS?« Jedoch ist seine Art der Erinnerung problematisch: Er neigt dazu, »unangenehme Erlebnisse zu überspringen«, zum Beispiel »Aktionen gegen die Zivilbevölkerung« in Polen. Der mitgegebene Einspruch trägt nicht weit: »Viel kriege ich nicht mehr zusammen. Ist alles zu verschwommen. Auf jeden Fall suchten wir nach arbeitsfähigen Männern.« [. . .] was soll ich dagegen tun? Es war Krieg.« (Günter Ebert: *Der Junge aus dem Henkerhaus. Roman*, Frankfurt/Main 2004, S. 277, 184 f.).
- 47 Der Enthüllungsbeitrag der *FAS* sagt nicht, gibt aber durch die Hervorhebung örtlicher Nähe zu vermuten, daß Strittmatter vielleicht irgendwie mit dieser Vernichtungsaktion zu tun hatte oder doch von ihr gewußt hat; Franz berichtet, daß die Akten

- und Kriegstagebücher des Regiments 18 bei der Flucht aus Jugoslawien am 8./9. Mai 1945 verbrannt wurden (Franz: *Gebirgsjäger der Polizei*, S. 223).
- 48 Gutschke/Eva Strittmatter: *Leib und Leben*. S. 156 ff.
- 49 Karl Jaspers: *Die Schuldfrage*, Heidelberg-Zürich 1946.
- 50 Hermann Frank Meyer: *Blutiges Edelweiß. Die 1. Gebirgsjäger-Division im Zweiten Weltkrieg*, Berlin 2008.
- 51 Vgl. Barth: *Erwin Strittmatter und das Getto*.
- 52 Vgl. vor allem Klein: *Das Polizei-Gebirgsjäger-Regiment 18*.
- 53 Dieser Aussage steht allerdings eine Erzählung im autobiographisch gebundenen Roman *Der Laden III* entgegen, nach der die Bataillonschreiber-Laufbahn erst in Finnland 1943 begann. Vgl. *L III*, S. 161.
- 54 Stephan Hermlin: *Karl Jaspers »Die Schuldfrage« (1946)*, in: Stephan Hermlin/Hans Mayer: *Ansicht über einige Bücher und Schriftsteller*, Berlin 1947.
- 55 Ebd., S. 36.
- 56 Klein: *Das Polizei-Gebirgsjäger-Regiment 18*, S. 61.
- 57 Manfred Benkel: Ansprache bei der 48. Gedenkfeier am Hohen Brendten. Pfingsten, 15. Mai 2005. www.Kamkreis-Gebirgstruppe.de
- 58 Liersch: *Erwin Strittmatters unbekannter Krieg*.
- 59 Liersch: *Das amerikanische Zeugnis*.
- 60 Vgl. Henning Gloege: *»Dörfer einfach ausradieren« - Erwin Strittmatter und die Wahrheit*, Mskrpt. vom 8. 2. 2009.
- 61 Erwin Strittmatter: *Der entminte Acker*, in: M. S. 95. Stationen des Krieges und des Verhaltens der Soldaten erscheinen hier S. 119–124, 177 f.
- 62 Erwin Strittmatter (Diskussionsbeitrag), in: *Zweite Bitterfelder Konferenz 1964. Protokoll*, Berlin 1964, S. 205.
- 63 Karim Saab: *Die grüne Uniform war berüchtigt. Erwin Strittmatter machte der SED über seine Vergangenheit offenbar falsche Angaben*, in: *Märkische Allgemeine*, 10.6.2008.
- 64 Katharina Festner, York-Gothart Mix: *Gespräch mit Erwin Strittmatter*, in: *Sinn und Form*, 45(1993)3, S. 489.
- 65 Wolfgang Schmidbauer: *Er hat nie darüber geredet. Das Trauma des Krieges und die Folgen für die Familie*, Stuttgart 2008.
- 66 Wolfgang Schmidbauer: *Die Magie der Erinnerung*, in: *Neues Deutschland*, 22/23.11.2008.
- 67 Saab: *Die grüne Uniform war berüchtigt*.
- 68 Festner/Mix: *Gespräch mit Erwin Strittmatter*, S. 479.
- 69 *Anstelle eines Nachworts. Interview Dr. Plavius - Strittmatter im Januar 1980 für die Akademie-Zeitschrift SINN UND FORM (Unveröffentlicht)*, in: *La* 246.
- 70 Günter Grass: *Beim Häuten der Zwiebel*, Göttingen 2006, S. 127.
- 71 Vgl. Herde: *Erwin Strittmatter »Der Laden« und das Lebenswerk*.
- 72 Schmidbauer: *Die Magie der Erinnerung*.
- 73 Eine Diskussion des Einschlags von Taoismus findet sich bei Herde: *Erwin Strittmatter »Der Laden« und das Lebenswerk*.

Sibylla Hausmann

Ein »Kosmos im Backofen«

Zum Motiv des Essens in der zeitgenössischen Lyrik¹

wenn sie der oktober ins astwerk hängte,
ausgebeulte lampions, war es zeit: wir
pflückten quitten, wuchteten körbewise
gelb in die küche

unters wasser. apfel und birne reiften
ihrem namen zu, einer schlichten süße –
anders als die quitte an ihrem baum im
hintersten winkel

meines alphabets, im latein des gartens,
hart und fremd in ihrem arom. wir schnitten,
viertelten, entkernten das fleisch (vier große
hände, zwei kleine),

schemenhaft im dampf des entsafters, gaben
zucker, hitze, mühe zu etwas, das sich
roh dem mund versagte, wer konnte, wollte
quitten begreifen,

ihr gelee, in bauchigen gläsern für die
dunklen tage in den regalen aufge-
reicht, in einem keller von tagen, wo sie
leuchteten, leuchteten.²

Die Früchte »apfel«, »birne« und »quitte« gehören in Jan Wagners *quittenpastete* zum »latein des gartens« (V. 9), allgemeiner: zu einer bedeutungsvollen Motivik des Essens, die in auffallend vielen Gedichten der letzten Jahre auftaucht. Dichterische Entwürfe des Speisens, Schlemmens und Trinkens, des Kochens und Hungerns sind allerdings keine neue Erfindung, vielmehr haben sie eine Tradition, die bis in die Antike zurück reicht.³ Zum facettenreichen Essensmotiv zählen – neben den Nahrungsmitteln selbst – zum Beispiel deren Zubereitung

und Aufnahme, die Organe des Kauens, Schluckens und Verdauens, der Hunger nach und die Verweigerung von Essen und die dem Speisen innewohnende sinnlich-erotische Komponente. Dies alles wird in zeitgenössischen Gedichten auf vielfältige Weise gestaltet. Was aber macht das Essensmotiv gerade heute so attraktiv, und in welchen Bedeutungszusammenhängen kommt es vor? Worin unterscheidet es sich vom Motiv des Essens in früheren Texten? Der vorliegende Aufsatz diskutiert drei wesentliche Kontexte des Motivs in der deutschen Gegenwartsliteratur.

Zunächst geht es um die Gestaltung des Gegensatzes zwischen Vertrautem und Fremdem (Abschnitt I). Dieser dient das Essensmotiv sehr häufig. Denn ein möglicher Umgang mit ›Fremdem‹ besteht darin, es sich (wie eine Speise) einzuverleiben, das heißt, es zu assimilieren und sich solchermaßen zu eigen zu machen.⁴ Auch im oben zitierten Gedicht *quittenpastete* taucht das Thema ›Fremdheit‹ auf, wenn etwa die Quitten als ›hart und fremd‹ bezeichnet werden (V. 10). Danach wird der Bereich ›Essen und Geschlecht‹ behandelt (Abschnitt II). Kaum eine alltägliche Handlung ist schließlich so eindeutig geschlechtlich kodifiziert wie Kochen und Essen.⁵ Entgegen einer in älterer Literatur oft reproduzierenden Darstellung von Geschlechterklischees, dient das Motiv des Essens in den analysierten Gedichten dazu, geläufige Gender-Dualismen zu hinterfragen.⁶ Als letztes wird ausführlich auf poetologische Implikationen des Essensmotivs eingegangen (Abschnitte III und IV). Ein Exempel für diesen Zusammenhang ist die enge Verbindung des Essens mit einer der wichtigsten Arten von Herstellung: dem Kochen, das etwas Gegebenes transformiert und etwas Neues hervorbringt. Dieser Aspekt der Wandlung und Produktivität macht das Kochen zum fruchtbaren Ansatzpunkt für die Reflexion über Schreibprozesse. Auch hier gibt *quittenpastete* schon ein erstes Beispiel: In Wagners Gedicht werden die Quitten durch ihre Verarbeitung erst genießbar gemacht.

Darüber hinaus läßt sich beobachten, daß die poetische Beschäftigung mit Essen und Einverleibung stets einige Aspekte mitthematisiert, die sich als wesentlich für die zeitgenössische Lyrik erweisen: ein Auflösen von starren Gegensätzen verschiedener Art, den Anspruch, hochkomplexen gesellschaftlichen Erscheinungen mit analytischem Blick zu begegnen – und schließlich die Forderung an dichterische Sprache, eine besondere Anschaulichkeit zu zeigen. Die kulinarische Lyrik der letzten Jahre macht abstrakte, oft kulturkritische Themen äußerst anschaulich – ja ›schmeckbar‹. Um den besonderen Charakter des gegenwärtigen Motivs zu erhellen, wird im vierten Kapitel ein kurzer Vergleich zu dessen Gestalt im Umkreis der so genannten ›Sächsischen Dichterschule‹⁷ gezogen.

I. Die Einverleibung des Fremden. – Der Verzehr einer Speise ist stets damit verbunden, daß etwas anderes, nicht zum eigenen Körper Gehörendes einver-

leibt wird. Dieses »Andere« wird dabei in seiner ursprünglichen Struktur zerstört und teilweise in den Körper des Essers integriert: ein äußerst gewaltsamer Vorgang also. Daher betont der in Literatur und Philosophie nicht seltene Vergleich des Erkennens/Aneignens von etwas Fremdem mit dem Nahrungsverzehr in aller Regel die destruktive Seite des Geschehens. »Erkennen ist«, wie der Linguist und Sprachphilosoph Jürgen Trabant schreibt, »im Hauptstrom des westlichen Denkens als ein sublimiertes Essen der Welt gefaßt.«⁸ Die Überschreitung der Grenze zwischen dem erkennenden Ich und der Welt ist dann als eine vereinnahmende und einseitige konzipiert.

Die Aneignung von etwas Divergentem kann jedoch auch ganz anders entworfen werden. Gerade weil es meist eine Überschreitung von physischen und/oder sozialen Schranken gestaltet, kann das Essensmotiv zum Ausgangspunkt eines Gegenentwurfs werden, der die Annäherung zweier verschiedenartiger »Einheiten« am Beispiel von zwei Liebenden als etwas Konstruktives beschreibt. Solch ein Modell kommt in Uljana Wolfs 2005 erschienenem Gedichtband *kochanie ich habe brot gekauft*⁹ mehrmals vor – immer über das intime Verhältnis zweier Menschen hinaus auf Beziehungen zwischen verschiedenen Nationen oder Kulturen verweisend.¹⁰

Das erste Wort des bilingualen Titels, das polnische Kosewort »kochanie«, bedeutet »Liebster« – und in Wolfs Titelgedicht (S. 48) geht es dann auch um ein polnisch-deutsches Liebespaar:

kochanie ich habe brot gekauft

so bildet die fremde
gespräche aus

ich erkenne sie
mit warmem rücken

mit geschlossenen augen
in einem doppelbett

noch immer ohne muster
ohne richtige antwort

nur die gewöhnung
an berg und tal

wie sich was
zu hälften fügt

auf einer übersetzbaren
matratze

Das Gedicht entwirft das Bild einer vorsichtigen und langsamen Annäherung. Die »fremde« wird durch Sprache zu etwas Faßbarem (Strophe 1) und die im weiteren beschriebene körperliche Nähe erscheint nicht als Vereinnahmung oder Verschlingung, sondern als eine betont behutsame »Zusammenfügung: »wie sich was / zu hälften fügt« (V. 11 f).

Den aggressiven Formen der mit dem Essensmotiv gefärbten Aneignung wird in vielen Gedichten des Bandes ein In-den-Mund-Nehmen gegenübergestellt, das dem umsichtigen, wechselseitigen Erkennen dient. Etwa in *gästezimmer* (S. 12):

schließ mich ein liebe
l . j

wenn sich strophe für strophe
der gast besser auskennt

in unserm mund
in unserm zimmer
mit der kirschroten tür
(V. 9–16)

Die Grenze¹¹ zwischen dem Ich und dem (noch fremden) Du ist in diesen Gedichten notwendiger Bestandteil (in *gästezimmer* als »kirschrote Tür«, V. 8 und 16), sie wird umschrieben, auch überwunden, aber nicht aufgelöst. Es geht in ihnen nicht darum, sich das »Fremde« mit Haut und Haar einzuverleiben, sondern darum, es prüfend »in den Mund zu nehmen«, zu »probieren« und dabei ganz zu lassen. Die Annäherung wird als Prozeß beschrieben (»strophe für strophe«, V. 12). Oft ist ein Kuß Ausgangspunkt der Einverleibungsphantasie, manchmal wird er explizit genannt, wie in *knirschen I* (S. 50):

dass du
hinter der schwelle
immer die tür suchst
ist doch kein haus
dieser kuss

Vorausgesetzt, die Herleitung des Kusses von der »Mund-zu-Mund-Fütterung« ist korrekt,¹² vollzieht der jüngere, symbolische Akt menschlicher Zuneigung

eben diese Entwicklung, die Wolfs Gedichte beschreiben: weg von irreversibler Aneignung (der Speise) zu temporärer Aufnahme. Das Konzept der linearen Grenze selbst wird durch solchen ›Grenzverkehr‹ als Voraussetzung für Dichotomien und dualistisches Denken negiert: Diese ist nicht mehr nur Trennlinie, sondern vielmehr ein Raum der Vermischung: ›Grenze und Grenzraum werden so zu einem dritten Bereich, einem ambivalenten Übergangsraum, in dem zwar möglicherweise agonale Grenzverhandlungen stattfinden, der aber gleichwohl auch einen temporären Aufenthalt ermöglicht.‹¹³

Daß die Grenze zwischen dem Eigenen und dem Fremden bei Wolf als ein solch ambivalenter Übergangsraum beschrieben wird,¹⁴ zeigt sich besonders im Gedicht *übersetzen* (S. 46):

mein freund: das ist
unsere schlaglochliebe
unser kleiner grenzverkehr
holprig unter zungen

unser zischgebet
und jetzt streichel mich
auf diesem stempelkissen
bis der zoll kommt

mein freund: oder wir
schmuggeln flügge
geschmacksknospen
gazeta wyboreza und

münzen münzen
in einer flüchtigen
mundhöhle randvoll
zur stoßzeit

Die Grenze hat hier nicht »die Funktion eines äußerlichen Hindernisses für die Vereinigung der Liebenden«,¹⁵ es findet kein Verkehr über eine Grenze hinweg statt. Statt dessen bildet der Grenzraum den Ort der Vereinigung gerade, der Verkehr ereignet sich in ihm.

Somit entfernt sich der Umgang mit dem Grenzbegriff in *kochanie ich habe brot gekauft* vom zerstörerischen Potential des Einverleibungsvorgangs und betont dagegen seine Wichtigkeit für das gegenseitige Verständnis. Der Mund ist darin zugleich Übersetzungsorgan (Sprache) und ›Liebesorgan‹ (Kuß) und

daher sowohl Mittel als auch Ort von Grenzübertreten. Dieses Verständnis von Oralität ähnelt dem, was Jürgen Trabant in der Sprachphilosophie Wilhelm von Humboldts realisiert sieht: »Die ›Welt‹, die ich mir sexuell ›einverleibe‹ oder die ich ›durchdringe‹, wird nicht ›vernichtet‹ oder getötet. Die Welt hat damit von vornherein eine andere Qualität: Sie ist zwar von mir verschieden, aber doch wesentlich *wie ich* und nicht das fremde Andere, vor dem ich nur durch dessen Tod sicher bin. Die Hand tastet, hält auch fest, gibt aber auch wieder frei, sie ist keine Klaue, die das Opfer nicht losläßt, bevor es tot und zum Mund geführt ist. Der Mund ist nicht rezeptives, sondern produktives Organ.«¹⁶

Wenn Wolfs Liebesgedichte also die Verbindung zweier Liebender als symbolische und reversible beschreiben, die vor allem dem gegenseitigen Erkennen dient, entwerfen sie damit ein Idealbild interkultureller Annäherungsprozesse (am Beispiel der Beziehungen zwischen Deutschland und Polen). Eine Möglichkeit der Synthese, die das ›Fremde‹ ins eigene Denken integriert, es sich vertraut macht und gleichzeitig seine Andersartigkeit als berechtigt anerkennt.

II. Essen und Geschlecht. – Die um die Kulturpraxis Essen angesiedelten, traditionellen gesellschaftlichen Verhaltensweisen sind geschlechtlich stark ausdifferenziert. Dies spiegelt sich in der Literatur. Während zum Beispiel Frauen in vielen Texten als Köchinnen in die private Sphäre der Küche verlegt werden, partizipieren Männer an der sogenannten Tischgesellschaft, essen und unterhalten sich dort nach bestimmten Regeln. Das Essen fungiert dann häufig als eine Form »maskuliner Weltaneignung«,¹⁷ denn die Tafelrunde gilt als eine Vorform politischer Gremien und Kampfplätze, ein Ort, an dem Macht und Einfluß verhandelt und ergriffen werden.

Als »maskuline Weltaneignung« wird das Verzehren aber nicht nur prinzipiell als »männlich« aufgefaßt. Des weiteren differieren die als adäquat angesehenen Ernährungsweisen. Es gibt solche, die männlichen Bedürfnissen und männlichem Eßverhalten, und solche, die weiblichen Bedürfnissen für angemessen erachtet werden. Albert Wirz schreibt in seiner Studie über den Ernährungsreformer Maximilian Bircher-Benner: »Pflanzenkost wird [...] als Frauenkost empfunden, Fleisch hingegen, Animalisches also, als Männerspeise.«¹⁸ Diese Zuweisung hängt mit der Vorstellung zusammen, daß sich Merkmale des Mahles auf den Esser übertragen könnten, daß ihn zum Beispiel gegessene Tiere animalisch und blutrünstig machen könnten.¹⁹ Sie zieht zahlreiche weitere nach sich. Stereotype Eigenschaften wie ›friedlich‹, ›zurückhaltend‹, ›sanftmütig‹, ›schwach‹ und ›eingeschränkt‹ auf weiblicher Seite werden den ›männlichen‹ Eigenschaften ›aggressiv‹, ›aktiv‹, ›brutal‹, ›stark‹ und ›erobernd‹ gegenübergestellt.²⁰ Folgenreich ist vor allem das Attribut ›erobernd‹.²¹ Denn es liegt nahe,

unter ›Fleisch‹ nicht nur das Schweinesteak auf dem Teller, sondern im übertragenen Sinne auch den weiblichen Körper zu verstehen. Dieser wiederum steht häufig allegorisch für zu erobernde Länder und Regionen. Daher kann männliches Fleischessen ebenso eine Metapher für sexuelle wie für politische und militärische Aggression sein.²²

Auf diese Weise setzt es Marcel Beyer in dem Gedicht *In Fleischland* aus dem Lyrikband *Falsches Futter*²³ ein. Das Gedicht wirkt hermetisch, viele verschiedene Kontexte werden angedeutet, aber nicht genau ausgeführt oder bestimmt. Der Titel läßt sich schon wegen der klanglichen Assonanz auf Deutschland beziehen. Wie in vielen anderen Gedichten in *Falsches Futter* ist es schwierig, es zeitlich einzuordnen, zum Beispiel läßt das Wort ›Flakbeleuchtung‹ (V. 4) an den Zweiten Weltkrieg denken, das Wort ›T-Shirt‹ (V. 15) dagegen eher an die Gegenwart. Das Fleisch, um das es in dem Text geht, ist sowohl das von Tieren – darauf verweist unter anderem das Wort ›quicken‹ (V. 3) – als auch das von Frauen. So heißt es in Vers 15: ›Denn zwischen T-Shirt und Hose muß ein Streifen Haut zu sehen sein‹, oder in den Versen 7 f: ›denn ihr müßt nackt sein, und die Haut muß weich sein, / das Haar muß feucht sein‹. Der sechsmal wiederholte Vers ›Ja ja die Beine, und sonst keine‹ (V. 5, 14, 23 und 28–30) unterstreicht den Zusammenhang zwischen (einer chauvinistischen Sicht auf) Frauen und dem Nahrungsmittel Fleisch: Die Frau ist hier nicht ›die Eine‹ – was einem romantischen Blick auf Geschlechterbeziehungen entspräche. Statt dessen ist sie auf ›die Beine‹, also ihre Materialität, ein Stück ihres Körpers reduziert.

Worte aus dem Bereich ›Krieg und Aggression‹ wie ›Flakbeleuchtung‹ (V. 4), ›eingeschossen‹ (V. 10) und ›knüppeln‹ (V. 19) verdeutlichen zudem die Verbindung zwischen sexueller und militärischer Gewalt. Andere Stellen wiederum erinnern an zusammengepferchte Schweine auf Tiertransporten: ›Und wie die quicken. Oder sich erbrechen.‹ (V. 3) Daher kann man das Gedicht als Beitrag zu einem vegetarisch-feministischen Diskurs werten, der das Patriarchat als ›Fleischland‹ versteht: ›Fleisch repräsentiert den vermeintlichen Sieg der Männer über die Natur, was vegetarische Feministinnen wie die Amerikanerin Carol J. Adams zum Anlaß genommen haben, im Fleisch sowohl ein Symbol für die Ausbeutung der Tiere als auch für die Unterdrückung der Frau zu sehen. Fleisch ist demnach der Inbegriff des patriarchalischen Weltbildes, das im 19. Jahrhundert wie nie zuvor die Gesellschaft prägte.‹²⁴

In dem bereits erwähnten Gedichtband *Verschlossene Kammern* von Marion Poschmann werden geschlechtsspezifische Ungleichheiten nicht nur kritisch durchleuchtet, sondern darüber hinaus dichterisch ad absurdum geführt. So in dem Gedicht *Gnadenanstalt*²⁵. Zunächst geht es darin nicht ums Speisen, sondern ums Zubereiten. Das Du betätigt sich als Koch (V. 19–21):

Idul prüfst Südfrüchte, rührst
in heißen Kompotten aus quellenden Pfirsichen,
Pflaumen, Marillen l. . .]

Das Ich dagegen wird zu einem süßen Nachtisch aus Südfrüchten »verarbeitet« und mit einer Zuckerschicht überzogen: »du tastest mich ab, bis ich schwer werde, / durchscheinend, glänzend, der Körper kandiert« (V, 25 f.). Die traditionelle Aufgabenteilung zwischen den Geschlechtern ist hier umgedreht. Denn die symbolischen Bedeutungen der Obstsorten verweisen eindeutig darauf, daß nicht der kochende Part (das Du) hier der weibliche ist, sondern der zubereitete.²⁶ Der Liebesakt wird in dem Gedicht also nicht nur aus der »männlichen« Sphäre der Mahlzeit in Richtung der »weiblichen« Küche verschoben, sondern widerspricht auch dem Bild des maskulinen Essenskonsumenten und Weltaneigners im Gegensatz zur femininen Speisebereiterin.

Zudem unterläuft *Gnadenanstalt* den geschlechtlich kodifizierten Gegensatz zwischen »privat« und »öffentlich«. Denn im Gedicht ist das Liebespaar gleichzeitig im Fernsehen – es bewegt sich durch verschiedene »TV-Programme« (V, 6) – und befindet sich doch in einer äußerst privaten Situation vertrauter Zweisamkeit. Dementsprechend ist der Ort des Geschehens keine einfache, ausschließlich für den häuslichen Bereich stehende Küche: Die eigentliche *Gnadenanstalt*, in der sich die Szene »stabilisiert« (V, 24), bildet ein virtuelles TV-Kochstudio (V, 22–24):

dickflüssig sehe ich Herzkammern, Dias
von gänzlich gezuckerten Wänden,
ein Lichtblick, ein Kochstudio, das sich stabilisiert l. . .]

Das Kochstudio enthält eine (im Gedichtband *Verschlossene Kammern* wiederholt exponierte) Vermischung traditionell getrennt gedachter Bereiche eo ipso als Synthese des Privattraums der Küche mit dem Medium Fernsehen. Es ist ein Ort der Vermischung von Privatem und Öffentlichem, Innen und Außen (»dickflüssig sehe ich Herzkammern«, V, 22), Materiellem und Virtuellem, Essen und Zubereiten, traditionell männlicher und weiblicher Identität. Es ist auch ein synästhetischer Raum, der den beim Fernsehen zentralen Sehsinn mit dem Geschmacks-, Geruchs-, und dem Tastsinn verbindet.²⁷ Diese Vereinigung des visuellen Sinnes als desjenigen der Distanz mit etwa dem haptischen als eines Sinnes der Nähe unterstreicht die Zusammengehörigkeit von allgemein zugänglicher und intimer Sphäre in dem Gedicht.

Mit dem Motiv des Essens wird hier demnach eine »Auflösung starrer Dichotomien und Dualismen«²⁸ gestaltet. Allerdings geht es in *Gnadenanstalt* nicht um eine Auflösung von Unterscheidungen im eigentlichen Sinne. Es ist viel-

mehr gerade wichtig für die Deutung des Gedichts, daß zwar die strenge Unvereinbarkeit konstruierter Gegensätze wegfällt, diese aber nicht vollkommen assimiliert werden. Es wird in dem Gedicht nichts aufgegessen – was eine komplette Verschmelzung und Nivellierung aller Unterschiede bedeuten würde. Statt dessen entsteht etwas Neues, ein Nachtisch oder »Liebesmahl«, ein Raum, in dem Identität und Differenz zugleich möglich sind. Dieser erinnert an Wolfs Grenzraum, in dem es in erster Linie um kulturelle Identitäten geht, während im Poschmannschen Kochstudio verschiedene Geschlechteridentitäten interagieren. Das Essensmotiv verhandelt in beiden Fällen kulturell erzeugte Gegensätze und stellt sie in ihrer Ausschließlichkeit in Frage.

III. Poetologische Implikationen des Essensmotivs. – Die kulinarische Metaphorik spricht in *Gnadenanstalt* alle Sinne gleichermaßen an. Dadurch wird der Gegenstand des Gedichtes sehr anschaulich, er erscheint als direkt wahrnehmbar. Allgemein ist das Essen ein Motiv, das lyrischen Texten eine besonders hohe Konkretheit verleiht. Gleichzeitig aber hat es die Eigenschaft, über sich hinaus auf abstrakte Themenbereiche zu verweisen, sei es, wie dargelegt, das Thema der gewaltsamen oder gewaltlosen Aneignung von Fremdem oder das der Gender-Konstruktionen.²⁹ Stets entwirft es komplexe Sachverhalte anhand von sehr konkreten, etwas dezidiert Materielles bezeichnenden Begriffen. Es sind nur einige von zahlreichen Beispielen, wenn Uljana Wolf eine »mundhöhle« als Grenzraum entwirft, in dem kulturelle Vermischung auf positive Weise möglich ist, Marcel Beyer seine Patriarchatskritik und seine kritischen Überlegungen zur deutschen Gesellschaft ins Bild des »Fleisches« faßt und in Poschmanns *Gnadenanstalt* das Verhältnis der Geschlechter anhand der Verarbeitung von Zucker und Früchten diskutiert wird.

Dieses Phänomen steht im Einklang mit einem für die gegenwärtige Diskussion über Gedichte wesentlichen Aspekt: Als eines der Merkmale »guter Gedichte« wird darin wiederholt genannt, daß solche sich an das Konkrete halten und abstrakte Begriffe vermeiden. So vermerkt Jan Wagner in seinem Aufsatz *Wie entsteht ein Gedicht?*: »Ein Gedicht entsteht, indem man sich dem Konkreten zuwendet und die großen Worte scheut«,³⁰ und Norbert Hummelt schreibt in den Nachbemerkingen zum *Jahrbuch der Lyrik 2006*: »Ein Gedicht wird nicht dadurch existenziell, daß es lauthals über letzte Dinge nachdenkt; der Quotient an großen Worten bleibt ein Signum des Dilettantismus.«³¹ Die Äußerungen der beiden Lyriker sind aber nicht so zu verstehen, als ob in Gedichten nichts Existentielles verhandelt werden darf – im Gegenteil. Es soll nur nicht »lauthals« geschehen und nicht anhand von Begriffen, deren umfassende Bedeutung immer mit Ungenauigkeit oder Klischeehaftigkeit verbunden bleibt. Die Distanz zwischen dem, was konkret und leicht vorstellbar ist, und existentiellen Fragestellungen muß im Gedicht selbst nachvollzogen und überwunden, das

heißt als Bewegung von einer ganz nahen Ebene aus hin zum Entfernten realisiert sein.

Das hauptsächliche Merkmal konkreter Darstellung besteht darin, daß sie ihren Gegenstand sinnlich wahrnehmbar macht. Dies realisieren Gedichte seit jeher nicht nur mittels der lautlichen und metrischen Gestaltung, also dem akustischen Zugang, sondern ebenso visuell in Form von Metaphern oder – auf graphischer Ebene – durch den Vers- und Strophenaufbau. Das Essensmotiv verfügt über die zusätzliche Fähigkeit, olfaktorische und gustatorische Assoziationen zu wecken. Die Wichtigkeit des Essensmotivs in den letzten Jahren ist daher ein Hinweis darauf, daß die neuere Lyrik – entgegen häufigen konträren Einschätzungen³² – nicht zu abgehobener Sprach- und Gedankenartistik tendiert, sondern statt dessen mittels konkreter Darstellung die lyrische Berufung zum sinnlichen Ausdruck in den Vordergrund stellt. –

Auch in einem »negativen« Sinne ist das Essensmotiv von Bedeutung für poetologische Konzepte in zeitgenössischen Gedichten: als (freiwilliges) Hungern. Schon häufig, zum Beispiel in bezug auf Franz Kafka oder Sylvia Plath, hat man Bezüge zwischen literarischem Schaffen und dem Hungern gesehen und untersucht.³³ Die Anglistin Maud Ellmann hat sich in ihrem Essay *Die Hungerkünstler. Hungern, Schreiben und Gefangenschaft*³⁴ sehr ausführlich mit den kulturellen Implikationen freiwilligen Hungern auseinandergesetzt. Exzessive Nahrungsverweigerung, etwa im Rahmen einer Magersucht (Anorexie), teilt ihrer Meinung nach mit anderen Formen der Einschränkung (zum Beispiel der Gefangenschaft) eine identitätsstiftende Wirkung, da der Körper dadurch regelrecht eingekerkert und für Fremdeinflüsse in Form von Nahrung verschlossen wird.³⁵ Er nähre sich, so Ellmann, nur noch aus sich selbst, betreibe »Autophagie«,³⁶ also Selbstverzehrung. Das Hungern hätte außerdem einen »visionären« Effekt, der es in Verbindung mit religiöser Meditation und mit literarischer Kreativität brächte.

In den Gedichten von Marion Poschmanns *Verschlossene Kammern* wird wiederholt auf Vorgänge freiwilligen Hungern verwiesen. Das zentrale Essensmotiv in dem Lyrikband beschreibt sehr oft die Speise-Herstellung, vom Verzehren ist aber so gut wie nie die Rede. Wird einmal etwas gegessen, handelt es sich entweder um Selbstverzehrung oder um die Fütterung anderer: Die *Schutzmantelmadonna* hat offensichtlich ihre Zunge verschluckt (»sie erbreche / die eigene Zunge«; S. 18, V. 7 f.) und die *Schöne Madonna* »sah sich / die eigenen Finger verschlingen« (S. 19, V. 17 f.). Die *Löwenmadonna* verfüttert Griesbrei (S. 20, V. 11 f.) und im Gedicht *Gnadenanstalt* (S. 8) wird das Ich dem Du zur Speise bereitet. Mit Nahrungsmitteln zu hantieren, sie dann aber selber nicht zu verspeisen, ist typisch für Anorektiker/innen.³⁷ Poetologisch betrachtet, ist das Zubereiten von Nahrung in *Verschlossene Kammern* vielerorts eine Metapher

für das Schreiben³⁸ – und der Dichter/die Dichterin somit als selber hungernde, die Leser/innen aber fütternde Figur entworfen.

Die Verbindung des Hungers zur literarischen Produktivität wird dann offensichtlich, wenn man sich die mystische Schreibtradition vergegenwärtigt, in der Askese als bewußtseinsweiternde Praxis eingesetzt wird. Poschmanns Referenz zur Mystik ist unübersehbar, vor allem in den »Mariengedichten« der *Barocken Serie*, dem Mittelpart des dreiteiligen Bandes, in dem sich christlich-religiöse Requisiten häufen. Die abendländische mystische Literatur ist stark an die Welt mittelalterlicher Klöster gebunden, also an abgeschlossene, von religiösem Geist geprägte Orte. Der Bezug auf diese Welt ist als Zeichen einer »sprachlichen Magersucht« zu deuten. Poschmann entwirft damit den Dichter als eine poetische Anorektikerin, die sich – eine häufige Erscheinung der Krankheit – »den Diskurs religiöser Abstinenz zu Eigen machtl, um ihr Schwelgen in Entbehrungen zu rechtfertigen.«³⁹

Das zeigt sich besonders deutlich in dem Gedicht *Annaselbdritt*.⁴⁰ In diesem Gedicht (S. 26) ist von leeren Bäuchen in Form von »hohle[n] Steine[n] mit Lätzchen und Schürzen« (V. 27) die Rede, von Bauchhöhlen, in denen Stalaktiten wachsen (V. 2 f.), von minimalen Essensrationen (»Brosamen« und »halbe[n] Erdnußflips«, V. 12) und von »Zeremonien der Nonnenkunst« (V. 13 f.). Diese »Zeremonien« sind mit mystischen Visionen und bewußtseinsweiternden Erfahrungen verbunden: dem Bestreben nach Entgrenzung – »sie habe / den Körper verlassen wollen« (V. 17 f.) und damit zusammenhängend der Wahrnehmung des eigenen Körpers als leblosen, einengenden Gegenstand. Dieser wird zum übermäßigen Gewicht, dem die »Seele« entfliehen will. So sind die Körper der Frauen in dem Gedicht »gewichtigel Teekannen« (V. 8), »Waschbetonkübel« (V. 25), »schwerer als ein Haus« (V. 28). Hungern und Gewichtsverlust sollen nach mystischer Vorstellung eine Loslösung vom sterblichen Körper ermöglichen. In der Ekstase hat der Mystiker/die Mystikerin eine Außenperspektive auf sich selbst, kann sich von außen betrachten und betreten. In *Annaselbdritt* heißt es: »sich betrat / durch den Mund meinen Leib« (V. 15 f.). Solche Schwellenerfahrungen waren im Mittelalter häufig Ausgangspunkt des Verfassens poetischer Texte, zum Beispiel bei der asketischen Mystikerin Mechthild von Magdeburg. Mechthild beschreibt etwa ihre freigesetzte Seele in *Gott vergleicht die Seele vier Dingen* als göttliche Nahrung:

»Du schmeckst wie eine Weintraube,
du duftest wie Balsam,
du strahlst wie die Sonne,
meine höchste Liebe wächst in dir.«⁴¹

Es kann, das wurde angedeutet, auch anhand des Kochens über Schreibprozesse nachgedacht werden. So werden im am Anfang dieses Aufsatzes zitierten Gedicht *quittenpastete* von Jan Wagner Früchte zu Gelee verarbeitet, die Buchstaben eines Alphabets, eines »latein|s| des gartens« sind. Ähnlich taucht das Bild des Einmachens von Früchten in Poschmanns Gedicht *Madonna mit den grünen Birnen* auf.

l . . l sie habe

l . . l

im Topf unter ständigem Rühren die Schatten gesammelt,
den Schweiß abgewischt, ihre Einweckrezepte
wie Fußballregeln gelesen: Verlängerung
mit etwas Whisky, die Hände ein zitternder
Springbrunnen l . . l

l . . l

der Eimer voll blaßgrüner Birnen habe das Zimmer
mit überirdischem Glühen erfüllt
(V. 19–28)

Wie in *quittenpastete* geht es in diesem Gedicht mehr um Sprache und um dichterische Produktivität als um das profane Zubereiten einer Marmelade. Besonders wichtig in *Madonna mit den grünen Birnen* ist der beschriebene Umgang mit den »Einweckrezepten|« (V. 22). In ihm nämlich wird die Relation zwischen dem Einhalten festgesetzter Produktions-, das heißt Schreib-Regeln (dem »Rezept«) und der sprichwörtlichen »Inspiration« oder »dichterischen Freiheit« reflektiert. Denn Kochkunst und Dichten sind Herstellungsprozesse, die gleichermaßen sowohl auf fachlicher Qualifikation als auch auf hoher Kreativität beruhen. So kann mit dem Essensmotiv das Wichtigkeitsverhältnis von »handwerklichem« Können und dichterischer Originalität für die Poesie gestaltet werden.⁴² Poschmanns poetologisches Gedicht verstehe ich als Plädoyer für eine ausgeglichene Relation zwischen den beiden Prinzipien: Regeln werden zwar angewandt, dabei aber auf sehr freie Weise interpretiert.

In der Lyrik der Gegenwart korrespondiert das Essensmotiv also zum einen mit der programmatischen Forderung nach konkreter Darstellung und zum anderen mit Reflexionen über den Prozeß des Dichtens – zum Beispiel entworfen als Askese oder als Kochvorgang. Die besondere Relevanz des Motivs für viele Dichter/innen der jüngsten Generation beruht demnach zum Teil auf dem Bedürfnis nach poetologischer Stellungnahme und reflexiver Auseinandersetzung mit dem eigenen Schaffen. Dies ist aber noch nicht alles. Das Essensmotiv dient darüber hinaus zur Selbstpositionierung der Lyriker/innen in der Gesellschaft. Das Motiv ermöglicht, wie in den Gedichtanalysen gezeigt wurde, eine Ausein-

andersetzung mit gesellschaftlichen Diskursen, neueren Theorien über Fremdheit und Andersartigkeit, Limination, Gender und vieles andere mehr – ohne dabei an poetischer Anschaulichkeit zu verlieren.⁴³ Durch die Beteiligung an solchen Diskursen entwirft sich die Poetin/der Poet als sozial wache, kritische Persönlichkeit.

Diese Positionierung ergänzt sich mit einem Interesse gegenwärtiger Dichter/innen für wissenschaftliche Forschung und Vorgehensweisen. Die hohe Bedeutung des Essensmotivs für die Gegenwartslyrik ist nämlich auch unter dem Aspekt des Dialogs mit den Wissenschaften zu betrachten, für die das Essen als psychologisches und kulturelles Phänomen im 20. Jahrhundert eine immense Bedeutung hatte – man denke an Schriften Sigmund Freuds, Elias Canettis oder Pierre Bourdieus.⁴⁴ Es verwundert daher nicht, daß Marcel Beyer im poetologischen Teil des *Jahrbuchs der Lyrik 2006* behauptet: »Gedichte sind Forschung«.⁴⁵

IV. Funktionen des Essens in der »Sächsischen Dichterschule« - ein Vergleich. – Kontrastiert man diese Funktionen des Essensmotivs mit denen, die es in Gedichten der »Sächsischen Dichterschule« – einer Richtung der DDR-Lyrik der sechziger und siebziger Jahre – gehabt hat, wird noch deutlicher, worin die Besonderheiten des gegenwärtigen Motivs bestehen. Auch die Mitglieder der »Sächsischen Dichterschule« hatten ein hohes Bedürfnis nach Selbstverortung als Lyriker/innen in der Gesellschaft. Formal und inhaltlich hatten sie nicht vollkommen freie Hand, von offizieller Seite wurden die gesellschaftliche Relevanz der Texte und ein Bezug zum Sozialismus gefordert. Unter diesen Voraussetzungen ist es zu verstehen, daß die Vorworte von Gedichtanthologien wie *In diesem besseren Land* von 1966 und *Das letzte Mahl mit der Geliebten* von 1975 Legitimationen der Herausgeber über die Auswahl enthalten.⁴⁶ Rainer Kirsch und Manfred Wolter, die Herausgeber des letztgenannten Bandes, äußern sich über ihr Projekt einer Anthologie »zum Thema Essen und Trinken oder Saufen und Fressen«⁴⁷ folgendermaßen: »Freilich könnte man, da heute jeden Tag Tausende Menschen Hungers sterben – was eine Reihe Gedichte ausdrücklich oder still reflektiert – unser Unternehmen frivol nennen. Doch wäre es dann auch frivol, überhaupt zu leben. Denn was ist, selbst angesichts beliebiger Schrecknisse, Leben ohne Fähigkeit zum Genuß? Genußfähigkeit zu entwickeln oder doch als dem Sozialismus immanente, höchst wünschenswerte Eigenschaft poetisch aufzurufen, ist so Anliegen vieler Gedichte des Bandes; in einer Umgebung, die Leistung so hoch wertet, daß deren Zweck mitunter vergessen wird, scheint uns das eigentümlich wichtig.«⁴⁸

An dieser rechtfertigenden Bemerkung, welche die Zusammengehörigkeit von Essensgenuß und Sozialismus eher erzwingt als erklärt, zeigt sich, daß das Essens-

motiv in der DDR ein subversives Potential besaß. Es drohte, offiziellen Vorstellungen von (engagierter) Lyrik zuwiderzulaufen – oder konnte zumindest so gedeutet werden: als Motiv, das auf die sinnliche Freude am Dasein gerichtet und vollkommen unpolitisch ist.

In dem Gedicht, an dem nun eine der Implikationen des Essensmotivs in der »Sächsischen Dichterschule« genauer beleuchtet wird, geht es allerdings weniger um Genuß. Es stammt aus der anderen erwähnten Anthologie *In diesem besseren Land*. Bei Karl Mickels *Der See*⁴⁹ handelt es sich um ein poetologisches Gedicht, das ein lyrisches Ich als utopische Dichter-Identität und eine Vorstellung von dessen Schaffen suggeriert. Die Wirkung des harmlosen Titels hebt schon der erste Vers »See, schartige Schüssel, gefüllt mit Fischleibern« auf. Keine bukolische Landschaftsbeschreibung liegt vor, sondern der Entwurf eines gewaltsamen Aneignungsprozesses. Das lyrische Ich verschlingt den als Du angesprochenen See samt den alten Schuhen an seinem Grund, den »Weißbäuchen« (V. 6), den Amphibien und deren Kot, den »Leichen und Laich«: »Ich saufe, ich saufe, ich sauf« (V. 23).

Dieses unappetitive Verschlingen, das mit einer ausgedehnten Verdauungsphase endet (»Ich lieg und verdaue den Fisch – – – – –«, V. 26), steht interessanterweise in einer Tradition poetologischer Reflexion in der DDR. Der für Marx' Gesellschaftstheorie wesentliche, positiv konnotierte Begriff der Aneignung – verstanden als Aufhebung aller Entfremdung⁵⁰ – kursierte als konkrete programmatische Aufforderung an konforme Dichter/innen. Rainer Kirsch formuliert: »Kunst (als eine Weise der Aneignung, Bewältigung der Welt) will und soll helfen, die Welt zu bewältigen.«⁵¹ Eine derartige Hilfestellung an Leser/innen zu leisten wurde von vielen als gesellschaftliche Verantwortung des Schriftstellers gesehen.⁵²

Das Gedicht *Der See* zeigt jedoch keine unterstützende Rezipientenbezogenheit, es kann kaum als Hilfe an die Leserin oder den Leser bei der Bewältigung der Welt verstanden werden. Der darin beschriebene Kraftakt bezieht sich allein auf das lyrische Ich und damit auf eine implizierte Autorenfigur. Diese Figur wendet sich, nachdem es den Gegenstand »See« gesichtet hat, von herkömmlichen Herangehensweisen ab: »Das soll ich ausforschen?«⁵³ (V. 12) und schreitet zu der für sie einzigen konsequenten Maßnahme: »Also bleibt einzig das Leersaufen« (V. 16), dabei entwickelt sie übermenschliche Kräfte: »So faß ich die Bäume l. . l / Und reiße die Mulde empor« (V. 20 f.). Im Verlauf des Gedichts wird die Selbstermächtigung einer Dichter-Figur phantasiert, die in ihrem Wirken allein individuellen Regeln und Erkenntnisinteressen folgt. Dies wird verständlicher, wenn man *Der See* mit dem damals ertönenden »Subjektivitätsruf« mancher Dichter/innen in Verbindung bringt, den Elżbieta Szczyba folgendermaßen beschreibt: »[I]m Zusammenhang mit dem Aspekt des dichterischen Selbstbewußtseins [meldet sich] ein Verlangen nach Recht auf Selbstbe-

stimmung unter den Lyrikern l. . l. Der Dichtende, ein eigenständiges Subjekt, entdeckt auch unter den gegebenen gesellschaftlichen Umständen und Ansprüchen seine Souveränität l. . l.«⁵⁴

Die Lyriker/innen der »Sächsischen Dichterschule« konnten das Motiv des Essens dazu nutzen, ihre künstlerische Autarkie zu konstatieren. Einerseits betonte es den sinnlichen Genuß – nicht nur des Essens, sondern genauso der Poesie – als Selbstzweck, und gerade deswegen für die sozialistische Gesellschaft »eigentümlich wichtig«.⁵⁵ Andererseits wird der Akt des Verschlingens in Absetzung von einem marxistisch-konformen Aneignungsbegriff zu einem Akt der Selbstermächtigung, zum Erwerb einer individuellen Dichter-Identität und einer subjektiven Perspektive.

Während das Essensmotiv von Dichter/innen der »Sächsischen Dichterschule« also als Mittel der Abwehr gegen/Reflexion über die Vereinnahmung ihres Schaffens durch die DDR-Gesellschaft eingesetzt wurde, ist das Essen für die junge Generation deutscher Gegenwartlyriker/innen gerade ein Mittel der Integration. In einer Gesellschaft, in der sehr wenig Lyrik gelesen wird (und Dichtende tendenziell als abgehoben und weltfremd gelten), verankert das Essensmotiv die Poesie sowohl durch seine alltagsweltliche Relevanz als auch durch seinen sozialkritischen und akademisch-philosophischen Rang in der Wirklichkeit und in allgemein anerkannten Diskursen.

V. Ausblick. – Hier konnten nur erste Anregungen zur Auseinandersetzung mit dem Motiv des Essens in der Lyrik der Gegenwart gegeben werden. Wie zu Beginn angemerkt, werden nicht nur die behandelten Themen, sondern auch viele andere sozial relevante Gegenstände mit dem Motiv poetisch bearbeitet, etwa bei Marcel Beyer.⁵⁶ Dies bleibt zu analysieren. Des weiteren sind Vergleiche von Einsatzbereichen und Poetologie des Essensmotivs in verschiedenen Epochen der Lyrik des 20. Jahrhunderts sehr erhellend und sollten weiter verfolgt werden – am besten mittels einer komparatistischen Arbeit, die sich nicht auf deutsche Poet/inn/en beschränkt. Sehr interessant für Beziehungen zwischen der Literatur und den visuellen Künsten sind schließlich solche Gedicht-Elemente, die dem Genre des Stillebens entstammen oder mit diesem in enger Verbindung stehen. Die äußerst komplexe Essenssymbolik der Stilleben-Malerei korrespondiert mit der kulinarischen Motivik nicht weniger Gedichte.⁵⁷ Hier liegt ein spannendes, bisher fast unbeachtetes Forschungsfeld.⁵⁸

Anmerkungen

- 1 Das Zitat im Titel ist aus dem Gedicht *Pietà* von Marion Poschmann (»Ist steche mit fleckigen Fingern / große und kleine Kometen aus, / halte den Kosmos im Backofen / sorgsam verborgen [...]«, V. 15–18), in: Marion Poschmann: *Verschlossene Kammern. Gedichte*, Lüneburg 2002, S. 27.
- 2 Jan Wagner: *quittenpastete*, in: Christoph Buchwald, Silke Scheuermann (Hg.): *Jahrbuch der Lyrik 2007*, Frankfurt/Main 2006, S. 93.
- 3 Beispiele für die frühe Bekanntheit des Essensmotivs sind in der symposiastischen Lyrik der Antike und im *Hohelied Salomos* zu finden, im Mittelalter spielte es im Rahmen mystischer Jenseitsvorstellungen eine Rolle (vgl. Abschnitt III dieses Aufsatzes), auch in Gedichten der Romantik ist das Motiv häufig, zum Beispiel bei Novalis (*Das Lied der Toten*). Im 20. Jahrhundert findet man das Essensmotiv zum Beispiel in Gertrude Steins Buch *Tender Buttons*, das in die drei Kapitel *Objects - Food - Rooms* eingeteilt ist, bei Rainer Maria Rilke (*Das Füllhorn*), Paul Celan (*Stilleben, Todesfuge*) und im Umfeld der »Sächsischen Dichterschule«, exemplarisch bei Rainer Kirsch, Karl Mickel und Fritz Rudolf Fries. Genaueres zum Essensmotiv in der DDR-Lyrik liefert der Abschnitt IV.
- 4 Der Begriff der Aneignung zur Beschreibung des Umgangs mit Fremdem oder als menschliches Weltverhalten per se ist im philosophisch-ästhetischen Diskurs ebenso traditionell wie das Essensmotiv in der Literatur – und mit diesem eng verknüpft. Als philosophischer Grundbegriff ist »Aneignung« von den Stoikern eingeführt und von späteren Denkern immer wieder aufgegriffen worden. Dabei wurde der Begriff vor allem auf die folgenden Bereiche bezogen: Religion (zum Beispiel in der pietistischen Hermeneutik von Philipp Jakob Spener und anderen, aber auch in der Romantik, etwa von Novalis), Bildung (zum Beispiel Herder), Poetologie (zum Beispiel Schiller, Novalis) und Politik (zum Beispiel Schleiermacher, Marx). Der Begriff erhielt positive (Aufhebung der Entfremdung, Bildung) wie negative (Besitzergreifung, Zerstörung) Konnotationen. Vgl. Michael Franz und Eckhard Tramsen: *Aneignung*, in: Karheinz Barck u.a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 1, Stuttgart-Weimar 2000.
- 5 Dazu bemerkt zum Beispiel Werner Reinhart, Mitherausgeber des im Jahr 2003 erschienenen Sammelbandes *Erlesenes Essen*: »Neben das stereotype Bild der Frau als Köchin gesellt sich literarisch erstaunlich hartnäckig die Männer-Mahlzeit als eines Exempels maskuliner Weltaneignung und -deutung«, Werner Reinhart: *Erlesenes Essen. Eine Einführung*, in: Christa Grewe-Volpp und Werner Reinhart (Hg.): *Erlesenes Essen. Literatur- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu Hunger, Satttheit und Genuss. Für Ulrich Halfmann*, Tübingen 2003, S. 5.
- 6 Viele weitere soziale und historische Probleme können anhand des Essensmotivs in poetischen Texten behandelt werden. So werden in Marcel Beyers Gedichtband mit dem programmatischen Titel *Falsches Futter* wiederholt die Nazi-Zeit, ihre gesellschaftlichen Folgen und auch die Verstrickung von Dichtern wie Josef Weinheber ins nationalsozialistische Regime thematisiert (s. vor allem die Gedichte *Blondes Gedicht* und *Kirchstettner Klima*, S. 12 und 13). Des weiteren hinterfragen mehrere Gedichte des Bandes in Bildern des Essens die westliche Konsumgesellschaft (etwa *Ein Photorealismus, Picknick*, S. 18, oder *Bauchwelt*, S. 21). Marcel Beyer: *Falsches Futter. Gedichte*, Frankfurt/Main 1997.

- 7 Damit ist eine ca. 20köpfige Gruppe junger Lyriker/innen in der DDR der 60er/70er Jahre mit auffallenden Ähnlichkeiten in ihrer Programmatik und literarischen Praxis gemeint. Vgl dazu: Jan-Gerrit Berendse: *Die »Sächsische Dichterschule«*, *Lyrik in der DDR der sechziger und siebziger Jahre*, Frankfurt/Main u.a. 1990; Elżbieta Szczebak: *»Neue Welle« und »Sächsische Dichterschule«. Gruppenphänomene in der polnischen und deutschen Lyrik der sechziger und siebziger Jahre*, Essen 2000.
- 8 Jürgen Trabant: *Apeliotes oder Der Sinn der Sprache*, Wilhelm von Humboldts Sprach-Bild, München 1986, S. 40.
- 9 Uljana Wolf: *kochanie ich habe brot gekauft*, Gedichte, Idstein 2005.
- 10 Für das Lyrikdebüt der Berliner Dichterin ist das Essensmotiv, insbesondere in Form von immer wieder anders entworfenen Einverleibungen, von hoher Wichtigkeit. In den fünfundvierzig Gedichten des Lyrikbands kommt das Wort »Mund« fünfzehn- und das Wort »Zunge« viermal vor. Der Mund dient als Metapher für die Welt als ganze (zum Beispiel in *die verschiebung des mundes*, S. 9), für Häuser (zum Beispiel in *wie das marmelchen ins gedicht kam*, S. 47), Zimmer (zum Beispiel in *gästezimmer*, S. 12), einen Fluß (*knirschen II*, S. 51) oder einen Strand (*nacht in f.*, S. 52 f.). Schon auf dem von Andreas Töpfer gestalteten Einband wird die Bedeutung des Mundraumes für den Gedichtband hervorgehoben. Darauf ist ein Strom aus Zungen abgebildet, in dem nicht nur ein Boot treibt, sondern auch Gegenstände aus den Gedichten, beispielsweise die Voliere aus *kreisau, nebelvoliere* (S. 59), die Münzen aus *übersetzen* (S. 46) oder die Hunde und die blutende Wade aus *an die kreisauer hunde* und *nachtrag an die kreisauer hunde* (S. 60 und 61).
- 11 Nicht nur für Wolfs Gedichte ist der Grenzbegriff wichtig, er steht auch im Mittelpunkt vieler literaturwissenschaftlicher Arbeiten der letzten Jahr(zehn)te (zum Beispiel in: Dieter Lamping: *Über Grenzen. Eine literarische Topographie*, Göttingen 2001). Die Auseinandersetzung mit dem, was in literarischen Grenzübereichen vorgeht, wurde durch Ansätze der Postkolonialismusforschung angeregt. Etwa durch Homi K. Bhabhas einflussreiches Werk *Die Verortung der Kultur (The location of culture)* von 1994.
- 12 Vgl. die Artikel *Kuvsfüttern* und *Mund-zu-Mund-Füttern*, in: Armin Heymer: *Ethologisches Wörterbuch*, Berlin-Hamburg 1977, S. 108 und 120.
- 13 Claudia Benthien, Irmela Marei Krüger-Fürhoff (Hg.): *Über Grenzen. Limitation und Transgression in Literatur und Ästhetik*, Stuttgart 1999, S. 10; vgl. auch Lamping: *Über Grenzen*, S. 13.
- 14 Die Wichtigkeit des Grenzraums betont auch Michael Braun in seiner Rezension mit dem dementsprechenden Titel *Im Grenzraum. Die literarischen Flurstücke der Uljana Wolf*. Darin heißt es: »Mit einem tastenden, zärtlichen Wort, mit einer Liebeserklärung setzt im Buch die poetische Bewegung ein. »Kochanie«, die polnische Vokabel für »Liebster« oder »Liebste«, trifft im Titel des Buches auf einen deutschen Satz, in dem sich die Vokale des polnischen Worts spiegeln: sich habe brot gekauft. An den Reibungspunkten polnischer und deutscher Wörter entsteht hier Poesie. Die Reise des poetischen Subjekts führt nach Osten, in deutsch-polnische Grenzräume, zu den Brennpunkten europäischer Geschichte.« Michael Braun: *Im Grenzraum. Die literarischen Flurstücke der Uljana Wolf*, in: *Sprache im technischen Zeitalter*, 44(2006)177, S. 4.
- 15 Lamping: *Über Grenzen*, S. 81.
- 16 Trabant: *Apeliotes oder Der Sinn der Sprache*, S. 40.
- 17 Reinhart: *Erleneses Essen*, S. 5.
- 18 Albert Wirz: *»Schwachens zwingt Starkes«: Ernährungsreform und Geschlechter-*

- ordnung, in: Hans Jürgen Teuteberg, Gerd Neumann, Alois Wierlacher (Hg.): *Essen und kulturelle Identität. Europäische Perspektiven*, Berlin 1997, S. 440.
- 19 Vgl. ebd., S. 441.
- 20 Interessant ist in diesem Zusammenhang auch Alois Wierlachers Beobachtung zum »sanften« Vegetarier, der in der Literatur als Gegenstück zum Herrschaftsmenschen auftaucht: »Als Gegen thema erscheint bereits bei ihm [Rousseau] der Vegetarier und sein Eßverhalten. Dieses Gegen thema kennzeichnet weite Teile der deutschen Literatur bis heute. Die Vegetarier sind in der Regel weder Vaterfiguren noch Pädagogen, noch Mediziner oder Theologen; sie besitzen auch keine dauerhafte, höchstens temporäre und sehr labile politische, militärische oder wirtschaftliche Macht. Von Goethes Werther bis zu Bölls oder Grass' vergleichbaren Figuren handelt es sich meistens um Künstler, sind umgekehrt Künstler zumeist Vegetarier. Sie geben sich friedfertig, schätzen das Brot und die nicht als Fleisch geltenden Innereien.« Alois Wierlacher: *Der »wahre Feinschmecker« oder: Krieg und Frieden bei Tisch. Zum Kulturthema Essen in der neueren deutschen Erzählliteratur*, in: Alois Wierlacher, Gerd Neumann, Hans Jürgen Teuteberg (Hg.): *Kulturthema Essen. Ansichten und Problemfelder*, Berlin 1993, S. 238.
- 21 Wirz zitiert in diesem Zusammenhang den New Yorker Arzt Woods Hutchinson: »Vegetarismus«, erklärt er in seiner Schrift *Instinct and Health* von 1909, S. 46 f.) apodiktisch. »das ist die Diät der versklavten, stagnierenden und unterworfenen Rassen, eine fleischreiche Diät hingegen ist die Diät von fortschrittlichen und erobernden Geschlechtern [...] Weißes Mehl, rotes Fleisch und blaues Blut ergeben die Trikolore der Eroberung.« Wirz: *Schwaches zwingt Starkes*, S. 455.
- 22 Ein schönes Beispiel für ein Gedicht, das die Bereiche Essen/Liebe/Erotik/Aggression miteinander verknüpft, ist Fritz Rudolf Fries' *Das letzte Mahl mit der Geliebten*. Hierin wird ein männliches Ich von der Geliebten bekocht. Diese fordert es auf: »gieß rahm in den kaffee willst du jetzt rauchen / sag daß es liebe ist« und bekommt zur Antwort »Nein sag ich / hunger auf schärfere sachen / kannibalismus der alten / l. .j / ach die milchigen brüste auf blauem porzellan«. Das Gedicht endet: »Sie weint tautropfen auf trauben und nelken / zerreißt das tischtuch zu taschentüchern / hängt ein quadrat weiß / übern balkon ihrer burg / signalisierend die verlassene festung / daß mein feind sie berennt.« Dieses Gedicht enthält gleich mehrere der beschriebenen Geschlechter-Bilder: die Köchin und den konsumierenden Mann, die Einverleibung/Zerstörung der begehrten Frau und die Gleichsetzung des weiblichen Körpers mit einem Gebiet (hier: einer Burg), das mit militärischer Gewalt eingenommen wird. Der ironisch-distanzierte Ton des Textes und die außergewöhnliche Inszenierung des »Mahles« machen ihn meines Erachtens zu einem gültigen und gelungenen Gedicht. Die evozierten Geschlechter-Klischees werden hier jedoch nicht gebrochen oder hinterfragt. Fritz Rudolf Fries: *Das letzte Mahl mit der Geliebten*, in: Rainer Kirsch, Manfred Wolter (Hg.): *Das letzte Mahl mit der Geliebten. Gedichte*, Berlin 1975, S. 182–185.
- 23 Marcel Beyer: *Falsches Futter. Gedichte*, Frankfurt/Main 1997, S. 29 f.
- 24 Ebd., S. 443.
- 25 Poschmann: *Verschlossene Kammern*, S. 8.
- 26 Die Früchte tragen durchweg vaginale Symbolik. Vgl. die Artikel *Aprikose*, *Pfirsich* und *Pflaume* in: Ulrike Müller-Kaspar (Hg.): *Die Welt der Symbole. Ein Lexikon von A bis Z*, Wien 2005, S. 24, 217 f. und 218. Das Attribut »Süd-« (Verweis nach unten, zum Unterleib) verstärkt diese Bedeutung noch. (Es könnte sich natürlich auch um zwei Frauen o.ä. handeln).

- 27 Der Tastsinn spielt auch nach Gerd Kolter »[e]ine besondere Rolle«, vgl. Gerd Kolter: *Versuchsanordnungen*. Marion Poschmanns »Verschlossene Kammern«, in: *die horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik*, 48(2003)211, S. 171.
- 28 Reinhart: *Erlesenes Essen*, S. 2.
- 29 Weitere wichtige Themen, die hier nur am Rand genannt werden können, sind etwa die Mitschuld ideologietreuer Dichter an politischen Verbrechen (ideologisierte Gedichte werden in Marcel Beyers *Kirchstettner Klima* [S. 13] als schwer bekömmliche »Volkes Speise« bezeichnet) und die Mechanismen rassistischen Handelns, auf die in Beyers *Blondem Gedicht* (S. 12) hingewiesen wird. Dort kommt der Verzehr einer »schwarzen Torte« einem Gewaltakt rassistischer Natur gleich. Wie schon in Elias Canettis Werk *Masse und Macht* sind Aufnahme und körperliche Verarbeitung von Essen für Beyer konzentrierte Vorgänge von Macht.
- 30 Jan Wagner: *Wie entsteht ein Gedicht?*, in: *Deutsche Bücher. Forum für Literatur. Autorengespräch - Kritik - Interpretation*, 34(2004)2, S. 102.
- 31 Norbert Hummelt: *Notlagen. Ambivalenzen*, in: Christoph Buchwald, Norbert Hummelt (Hg.): *Jahrbuch der Lyrik 2006*, Frankfurt/Main 2005, S. 186.
- 32 So heißt es zum Beispiel in einer Ausschreibung der Literaturzeitschrift *sprachgebunden*, mit der Texte für eine Ausgabe zum Thema »Hitze« gesucht werden (erschienen Anfang 2007): »Mit der Themenausgabe »Hitze« möchten wir uns auf die Suche machen nach literarischen Sprechweisen, für die der Aspekt der »Sinnlichkeit« eine entscheidende Rolle spielt. Bezogen auf die Auswahl der Beiträge bedeutet dies, dass wir nach Texten Ausschau halten, die sich weniger durch Strenge und Abstraktion auszeichnen, als vielmehr die sinnliche Erfahrung als Ausgangspunkt der literarischen Produktion verstehen. Mit »Hitze« soll damit etwas in den Mittelpunkt treten, das im Allgemeinen nicht als Markenzeichen junger deutschsprachiger Literatur gilt: Der ausufernde, strömende, »welthaltige« Text.« (<http://www.sprachgebunden.de/ausschreibung-hitze.pdf>, 12.9.2006) Wenn auch Jan Valk und Jonas Reuber, die Herausgeber der Kölner Literaturzeitschrift, glauben, mit ihrer Themenausgabe »gegen den Strom zu schwimmen«, nehmen sie eher eine Tendenz auf, die seit einigen Jahren schon einflußreich ist – und die sie nun mitgestalten und unterstützen.
- 33 So deutet beispielsweise Dorothea Kupferschmidt-Neugeborn Sylvia Plaths Gedicht *Ariel* als Beschreibung eines dem Hungern nachempfundenen Entmaterialisierungsprozesses. Dorothea Kupferschmidt-Neugeborn: *Kochende Leidenschaft oder Hungerkünstlerdasein? Lyriker als »Gourmets«: Sylvia Plath und Ted Hughes*, in: Grewe-Volpp/Reinhart: *Erlesenes Essen*, S. 205 f. Zu Kafkas *Ein Hungerkünstler* siehe Anm. 37.
- 34 Maud Ellmann: *Die Hungerkünstler. Hungern, Schreiben, Gefangenschaft*, aus dem Englischen übersetzt von Michael Müller, Stuttgart 1994.
- 35 Ebd., S. 158: »Fasten heißt einen Kerker aus dem eigenen Körper zu machen, der jedem Einfluß von außen standhält. Schreiben isoliert den Körper ebenfalls, in dem Sinn, daß es möglich ist zu schreiben, sogar wenn die eigenen Ohren verstopft und die Lippen versiegelt sind.«
- 36 Ellmann prägt in ihrem Essay die Kunstworte »Autophagie« (Selbstverzehrung), »Gynophagie« (Frauenverzehrung) und »Sarkophagie« (Fleischverzehr), die sie als Kapitelüberschriften benutzt.
- 37 In Ellmanns *Hungerkünstler*-Essay (S. 97) heißt es daher: »Ein verbreitetes Symptom der Krankheit ist das Zubereiten üppiger Mahlzeiten, die sich die Anorektikerin dann zu verzehren weigert: sie projiziert ihren Hunger auf andere und versucht,

- indem sie diese füttert, ihren eigenen Appetit zu stillen, läßt sich also von den anderen gewissermaßen vertreten.« Auch Kafkas *Hungerkünstler* legt ein solches Verhalten an den Tag: »Am glücklichsten aber war er [der Hungerkünstler], wenn dann der Morgen kam, und ihnen [seinen Wächtern] auf seine Rechnung ein überreiches Frühstück gebracht wurde, auf das sie sich warfen mit dem Appetit gesunder Männer nach einer mühevoll durchwachten Nacht.« Franz Kafka: *Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa*, hg. von Roger Hermes, Frankfurt/Main 2004, S. 394. Anders als ihr Titel vermuten läßt, tritt in Ellmanns Untersuchung die Interpretation von Kafkas *Ein Hungerkünstler* hinter diejenige anderer Werke zurück. Zu dieser Erzählung siehe bei Ellmann vor allem S. 116–118.
- 38 Ein Beispiel für diese Funktion des Essensmotivs wird im folgenden noch eingehend besprochen.
- 39 Ellmann: *Hungerkünstler*, S. 31.
- 40 »Annselbdritt« ist ein Ikonentypus, auf dem Maria mit ihrem Sohn Jesus und ihrer Mutter Anna zu sehen ist.
- 41 Mechthild von Magdeburg: *Das fließende Licht der Gottheit*, hg. von Gisela Vollmann-Profe, Frankfurt/Main 2003, S. 27. Die Anführungsstriche machen Mechtilds Verständnis der eigenen Kunst deutlich, nämlich daß nicht eigentlich sie spricht, sondern Gott »durch sie«. Das Subjekt des Gedichtes ist eine imaginierte göttliche Instanz, das Du die Dichterin selbst. Auch in dieser ungewöhnlichen Sprechperspektive, die der indirekten Rede und der verstreuten direkten Rede (in *Annselbdritt*: V. 14–16) in der *Barocken Serie* entspricht, wird die Parallele von *Verschlossene Kammern* zur mystischen Dichtung deutlich.
- 42 *Madonna mit den grünen Birnen* beschäftigt sich demnach mit einem uralten Gegenstand der Dichtungstheorie. Bleibt doch die Frage danach, wie ein Gedicht entsteht, und vor allem die nach dem schwer zu fassenden Anteil der »Inspiration« seit Jahrtausenden im gleichen Maße aktuell wie es unmöglich ist, eine gültige Antwort auf sie zu finden. Wie zu vielen zentralen Fragen der abendländischen Kultur hat sich bereits Platon dazu geäußert. Er betont die Wichtigkeit der Inspiration und behauptet, »richtige Dichter« müßten zur Ausübung ihres Berufs in eine kreative Trance fallen. In *Ion* legt er Sokrates eine ausführliche Stellungnahme in den Mund, die sich nicht zufällig des Essensmotivs bedient: »Denn alle rechten Dichter alter Sagen sprechen nicht durch Kunst, sondern als Begeisterte und Besessene alle diese schönen Gedichte, und ebenso die rechten Liederdichter, so wenig die, welche vom tanzenden Wahnsinn befallen sind, in vernünftigem Bewußtsein tanzen, so dichten auch die Liederdichter nicht bei vernünftigem Bewußtsein diese schönen Lieder, sondern wenn sie der Harmonie und des Rhythmus erfüllt sind, dann werden sie den Bakchen ähnlich und begeistert, wie diese aus den Strömen Milch und Honig, nur wenn sie begeistert sind, schöpfen, wenn aber ihres Bewußtseins mächtig, dann nicht, so bewirkt auch der Liederdichter Seele dieses, wie sie auch selbst sagen. Es sagen uns nämlich die Dichter, daß sie aus honigströmenden Quellen aus gewissen Gärten und Hainen der Musen pflückend, diese Gesänge uns bringen wie die Bienen, auch ebenso umherfliegend.« Plato: *Werke in acht Bänden*. Erster Band: *Ion, Hippias II, Protagoras* u.a., hg. von Gunter Eigler, Darmstadt 1977, S. 15–17.
- 43 Vgl. dazu Anm. 6.
- 44 Zum Beispiel die ernährungssoziologischen Untersuchungen Pierre Bourdieus in *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* oder Elias Canettis Überlegungen zur Kulturpraxis Essen im Zivilisationsprozeß in *Masse und Macht*. Sigmund Freud wiederum beschäftigt sich mit der engen Verschränkung von Es-

- sen und Sexualität. Beides sind für ihn Formen der Aneignung, die für die menschliche Existenz notwendig sind. Der Psychoanalytiker nimmt sie in seinem *Abriss der Psychoanalyse* im Grundtrieb »Eros« zusammen. Das Essen hängt außerdem mit einem anderen primären Begriff neuerer kultureller Theorie zusammen: dem des »Körpers«. Wie der Körper-Begriff verweist der des Essens auf die materielle Basis menschlichen Daseins. In einem poetologischen Essay begründet Beyer mit seiner persönlichen Lesart des Begriffs »Körpergedächtnis«, warum er sich in seinen Texten mit Geschichte und Gesellschaft auseinandersetzt: »[Es] gelingt [...] mir nicht mehr, Geschichte als einen von mir abgetrennten Bereich zu begreifen« (Marcel Beyer: *Nonfiction*, Köln 2003, S. 85) – sie hat sich vielmehr in seinen Körper eingeschrieben. So bildet dieser die Grundlage seines Dichtens, wie die menschliche Physis auch in den letzten Jahrzehnten als Ort, an dem verschiedenste kulturelle Diskurse angesiedelt sind (zum Beispiel der medizinische, sexuelle oder rassistische), zu einem wichtigen Ansatzpunkt literarisch-kultureller Analysen geworden ist.
- 45 Marcel Beyer: *Gedichte, Blicke, Bälge*, in: Buchwald/Hummelt (Hg.): *Jahrbuch der Lyrik 2006*, S. 175. Daß zum Selbstverständnis vieler Lyriker/innen ein gewisser Forschungsgeist gehört, hängt sicher auch damit zusammen, daß viele von ihnen eine akademische Ausbildung genossen haben (bei Beyer, Poschmann und Wolf trifft das in exemplarischer Weise zu).
- 46 In der Vorbemerkung zu *In diesem besseren Land* weisen die Herausgeber Adolf Endler und Karl Mickel darauf hin, daß auch »schwierige Gedichte« von ihnen ausgewählt wurden, die »hohe Kenntnisse der Wirklichkeit, aber auch der Kunstwirklichkeit (-historie) verlangen und nicht geringe Assoziationsfähigkeit. Wir setzen volles Vertrauen auf die Entwicklung zur gebildeten Nation, die dazu führen wird, daß mehr Leser als bisher sich das nötige Rüstzeug zur Gedichtlektüre aneignen werden.« Adolf Endler, Karl Mickel: *Vorbemerkung*, in: Dies. (Hg.): *In diesem besseren Land. Gedichte der Deutschen Demokratischen Republik seit 1945*, Halle/Saale 1966, S. 8.
- 47 Rainer Kirsch, Manfred Wolter: *Vorwort der Herausgeber*, in: Kirsch/Wolter (Hg.): *Das letzte Mahl mit der Geliebten*, S. 5.
- 48 Ebd., S. 5 f.
- 49 Karl Mickel: *Der See*, in: Endler/Mickel (Hg.): *In diesem besseren Land*, S. 143 f.
- 50 Michael Franz meint, Aneignung in Marx' Sprachgebrauch wäre ein »utopisch aufgeladener Wertbegriff – Inbegriff der Aufhebung aller Entfremdung«; außerdem »betrachtet Marx die Kunst als spezifische geistige Aneignungsweise«. Franz/Tramsen: *Aneignung*, S. 184 und 190.
- 51 Rainer Kirsch: *Kunst und Verantwortung. Probleme des Schriftstellers in der DDR*, in: Kirsch: *Ordnung im Spiegel. Essays, Notizen, Gespräche*, Leipzig 1985, S. 121.
- 52 Siehe den Titel des obigen Essaybandes von Kirsch.
- 53 Auch in Mickels Gedicht gibt es bemerkenswerterweise eine Gleichsetzung zwischen dem Dichten und dem Forschen. Diese Parallele wäre genauer zu untersuchen.
- 54 Szczebak: *Neue Welle und Sächsische Dichterschule*, S. 224 f.
- 55 S. das Zitat Kirsch/Wolter auf S. 569.
- 56 S. Anm. 6.
- 57 Zum Beispiel in Marion Poschmanns Gedichtband *Verschlossene Kammern* findet man zahlreiche solcher Korrespondenzen. Wichtig für das Genre des poetischen Stillebens ist – dem Verständnis von Dieter Burdorf nach –, daß es sich mit besonderer Aufmerksamkeit der Welt der Dinge zuwendet. Dieter Burdorf: *Gibt es poeti-*

sche Stilleben?, in: Monika Schmitz-Emans, Gertrud Lehnert: *Visual Culture*, Heidelberg 2008.

58 Burdorf meint (ebd., S. 383): »Theorie und Geschichte dieses Genres [poetische Stilleben] sind noch zu schreiben«.

Lothar Ehrlich

Für und Wider einer Transformation

Die Umgestaltung der »Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar« zur »Stiftung Weimarer Klassik« im Kontext der deutschen Vereinigung (1989-1992)¹

*»Wohl kamst du durch; so ging es allenfalls.«
Mach's einer nach und breche nicht den Hals.
(Goethe: Zahme Xenien)*

I. Die am 6. August 1953 gegründeten Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (NFG) waren eine privilegierte wissenschaftliche und kulturelle Einrichtung der DDR. Dies entsprach der großen Wertschätzung des »kulturellen Erbes« in diesem Staat. Die Weimarer Klassik sollte »Gemeingut der ganzen Gesellschaft« werden.² Das galt, bei allen konzeptionellen Wandlungen, für die Geschichte der DDR von ihrer Gründung im Goethe-Jahr 1949 bis zu ihrem Ende im Herbst 1990³ und ist nur ein Beispiel für den Versuch, die Werke der Weltkultur den Bürgern im Geiste des Marxismus-Leninismus nahezubringen und für den Aufbau des Sozialismus produktiv zu machen.

Die Rezeption des »kulturellen Erbes« hat in der deutschen Arbeiterbewegung seit dem 19. Jahrhundert lange Tradition, die im Kampf gegen den Faschismus zur Koalition mit dem deutschen Bildungsbürgertum führte, an die die DDR anknüpfte. Es handelte sich also nicht um bloße, vordergründige Instrumentalisierung des Erbes aus politischen und ideologischen Zwecken zur Stabilisierung und Legitimierung der sozialistischen Diktatur, besonders gegenüber der Bundesrepublik.⁴ Obwohl die »Erbe-Aneignung« in der DDR solche Züge trug, ist sie jedoch keineswegs darauf zu reduzieren. Vielmehr handelte es sich tatsächlich darum, die Leistungen der Weimarer Klassik als humanistische Muster bei der Bildung und Erziehung in der sozialistischen Gesellschaft zu verwerten. Diese Programmatik ist in den Debatten der vergangenen Jahre über die DDR, ihre Herrschaftsverhältnisse und ihre Lebenswelt, in Zweifel gezogen worden. Das betrifft zumal die Einschätzung der Rolle der NFG und den politischen Umgang mit dieser Institution nach dem Herbst 1989.

Wie in erinnerungskulturellen Auseinandersetzungen üblich, gehen die Meinungen dabei weit auseinander, obwohl die Kontroversen um Weimar und die NFG zumeist nicht so scharf oder gar erbittert geführt worden sind wie im

Hinblick auf andere kulturelle Praxen der DDR, zum Beispiel die Literatur,⁵ das Theater oder die bildende Kunst.⁶ Das dürfte sicher vor allem der symbolischen Bedeutung des einzigartigen nationalen Erinnerungsortes in der deutschen Geschichte geschuldet sein⁷ – mit allen Ambivalenzen im Spannungsfeld von beanspruchter Humanität und realer Inhumanität, von »Weimar und Buchenwald«.⁸ Nach dem Zweiten Weltkrieg war Weimar – während des Kalten Krieges wie der danach einsetzenden weltpolitischen Entspannung – ein Ort des kollektiven deutschen Kulturgedächtnisses, das – offiziell gespalten – innerlich in beiden Staaten fortexistierte. Die Geschichte der Goethe-Gesellschaft während der Trennung Deutschlands ist ein markantes Beispiel dafür, wie die kulturelle Identität der Nation erhalten blieb und weiterwirkte.⁹ Der Frage, welche Wirkungen die NFG im Kontext der Politik (der Wissenschafts- und Kulturpolitik, der Deutschlandpolitik) der DDR entfaltete, kann hier nicht nachgegangen werden.¹⁰

Während einer von der Stiftung Weimarer Klassik (SWK) 2003 veranstalteten Tagung zum 50. Jahrestag der Gründung der NFG traten diametrale Bewertungen hervor, die – da sie westdeutsche Referenten äußerten – zugleich Differenzen zwischen der 1968er-Generation und dem Bildungsbürgertum in der alten Bundesrepublik reproduzierten. Während Paul Raabe,¹¹ der sich beim Aufbau der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel von den NFG, bei allen ihm bewußten ideologischen Zielen und politischen Beschränktheiten dieser DDR-Institution, anregen ließ und deren Leistungen positiv erinnerte, polemisierte Rolf Lettmann, im Thüringer Kultusministerium lange Zeit für Weimar zuständig, gegen Raabes »ostalgieisch-verklärende« Sicht und kritisierte, daß die Stiftung in den 1990er Jahren allzusehr die aus der DDR herrührende »Kontinuität« bewahrt und sich konzeptionell, strukturell, aber auch personell nicht genügend von den NFG abgegrenzt und erneuert habe, und dies sogar mit »Unterstützung des Weimarer Bildungsbürgertums«.¹² Die Frage nach der Überleitung der NFG zur SWK oder, wie Lettmann es als Folge der »ideologischen Vereinnahmung und Instrumentalisierung«¹³ in der DDR und wohl als Ausdruck einer gewissen Geringschätzung der klassischen Traditionen bezeichnete, die Frage nach dem – offenbar wenigen –, »was es überhaupt zu transformieren gab«!¹⁴ berührt nun das Thema dieser Studie unmittelbar. Lettmann resümierte die Entwicklung in den 1990er Jahren, indem er polemisch fragte: »Also wenig Transformation: noch viel, vielleicht zu viel NFG in der SWK?« Schließlich gab er freimütig zu erkennen, daß er »die Selbstheilungskräfte in der Ex-DDR-Gesellschaft im allgemeinen, in den Kultureinrichtungen insbesondere, überschätzt habe.«¹⁵

Sind die NFG seit dem Herbst 1989 also zu konservativ reformiert worden, hätte das Personal rigorosier gebaut werden müssen? Eine gerechte Antwort auf diese Frage läßt sich nur finden, wenn man den Verlauf des Umgestaltungs-

prozesses im einzelnen analysiert und nicht pauschalisierend bewertet oder – von den Erfahrungen der Bundesrepublik ausgehend – ablehnt. Daß die wissenschaftlichen und kulturellen Strukturen der NFG dem westlichen Muster der Transformation widersprachen, besagte zunächst noch nichts über die weitere Verwendbarkeit und Tragfähigkeit einzelner Momente, soweit sie nicht unmittelbar durch das diktatorisch verfaßte Staatssystem bestimmt waren. Daß vor allem die inhaltliche Ausrichtung, die Organisation und die Methoden der Führung der NFG tiefgreifender Revisionen bedurften, war unstrittig. –

Die folgende Studie beabsichtigt, die konzeptionellen, strukturellen und personellen Veränderungen der NFG im Horizont der Vereinigung Deutschlands zwischen 1989 und 1992 zu skizzieren und zu reflektieren. Zwar wurde der Umbau in diesem Zeitraum noch nicht abgeschlossen, mit der Errichtung der (unselbständigen) Stiftung im Herbst 1991 jedoch die – wenn auch vorläufige – Basis für die künftige Arbeit hergestellt.

Die entscheidende Frage für die Fortexistenz der Weimarer Institute bei der Überleitung aus der DDR in das vereinigte Deutschland war – wenn man sie nicht überhaupt abwickeln wollte – die Findung einer dem staatlichen Föderalismus entsprechenden juristischen Konstruktion. Die Verselbständigung einzelner Institute (vor allem von Archiv, Bibliothek, Museen, Gärten und Parks) forderte vorübergehend so mancher, setzte sich aber genausowenig durch wie die von einigen Kommunen gewünschte Übernahme von Schlössern und Gedenkstätten (zum Beispiel in Dornburg und Großkochberg oder die Museen im Thüringer Wald). In einem Brief an DDR-Kulturminister Herbert Schirmer vom 19. September 1990 machte die Generaldirektion bereits darauf aufmerksam, daß Bürgermeister und Landräte versuchten, Liegenschaften der NFG für sich zu beanspruchen. Noch am 2. Oktober, also seinem letzten Arbeitstag vor der deutschen Vereinigung, richtete der Minister an die Bezirksverwaltungsbehörde Erfurt ein Schreiben, in dem er bat, derartige Anträge abzulehnen: »Mit dem Bundesinnenministerium in Bonn ist grundsätzlich Übereinstimmung darüber erzielt worden, daß der Bestand an Gebäuden, Museen, Gedenkstätten sowie Gärten und Parke zusammengehöriges Ensemble bleiben und den NFG zugeordnet werden muß. Unter dieser Voraussetzung wird sich der Bund an der Finanzierung dieser Einrichtung beteiligen.«¹⁶

Abgesehen davon, daß sich bald zeigte, die Gemeinden, wie die Stadt Weimar, würden finanziell nicht im Stande sein, einzelne Objekte allein zu unterhalten, vermittelte die *Denkschrift zur künftigen Entwicklung der NFG* (symbolisch datiert auf den 28. August 1990 – Goethes 241. Geburtstag)¹⁷ offensichtlich überzeugend, daß die Einrichtung im Grunde nicht das Produkt einer gescheiterten zentralistischen Kultur- und Erbpolitik der DDR war, sondern letztlich im Universalismus Goethes wurzelt und schon seit dem Tode des letzten

Enkels Walther Wolfgang 1885 wesentlich vom Staat getragen und gefördert wurde. Nicht erst im Sozialismus (da allerdings besonders ausgeprägt) erfuhren die klassischen Stätten in und um Weimar eine allmähliche Erweiterung und erinnerungskulturelle Aufladung, so daß für die Fortführung der wie immer umzugestaltenden (aber im ganzen zu erhaltenden) NFG nach dem Ende der DDR gute geschichtliche Argumente geltend zu machen waren. Als Motto der *Denkschrift* diente eine Äußerung Goethes gegenüber Kanzler Friedrich von Müller aus dem Jahre 1830: »Meine Nachlassenschaft ist so kompliziert, so mannigfaltig, so bedeutsam, nicht bloß für meine Nachkommen, sondern auch für das ganze geistige Weimar, ja für ganz Deutschland.«¹⁸

Die *Denkschrift* entwickelte plausibel das Konzept einer integrierten wissenschaftlichen und kulturellen Institution im Geiste Goethes sowie von nationalem Rang und weltkultureller Dimension, und dies an einem Ort, der im vereinigten Deutschland nun wieder uneingeschränkt die ihm zustehende identitätsstiftende Funktion übernehmen konnte.¹⁹ Zahlreiche kulturelle und diplomatische Ereignisse, die mit dazu beitrugen, der Öffentlichkeit die nationale und internationale Bedeutung Weimars und seiner Stätten nachhaltig zu vergegenwärtigen, flankierten diese Bestrebungen der NFG. Und im ersten Halbjahr 1990 (also noch vor dem zitierten Brief von Minister Schirmer vom 2. Oktober) signalisierte die Bundesregierung, daß sie die NFG zu fördern bereit wäre, und stellte nach der Einführung der Währungsunion am 1. Juli 1990 die benötigten finanziellen Mittel zur Verfügung.

Um diese (wie andere) Hilfeleistungen bat der DDR-Kulturminister in Schreiben an den Bundesfinanzminister, Theo Waigel, vom 11. Juni und an das Bundesinnenministerium (BMD) vom 20. und 26. Juni 1990, eben für das zweite Halbjahr 1990 zur »Finanzierung notwendiger kultureller Aufgaben und Einrichtungen.«²⁰ Das BMI prüfte daraufhin den angemeldeten Bedarf (in Höhe von über 41 Millionen DM), »um erforderliche zusätzliche Finanzmittel aus dem Bundeshaushalt für die Erhaltung wesentlicher kultureller Substanz und die vorläufige Weiterführung wichtiger Einrichtungen in der DDR zu gewinnen.«²¹ Danach flossen die gewünschten Beträge in die Institutionen der DDR, womit die langjährige umfassende Kulturförderung des Bundes im »Beitrittsgebiet« einsetzte.

II. In der »Gemeinsamen Kulturkommission« zur Vorbereitung des *Vertrages über die Herstellung der Einheit Deutschlands* vom 31. August 1990 wurden – unter Einbeziehung der Ständigen Konferenz der Kultusminister der Länder (KMK) – die Bedingungen für die Überführung und den Erhalt der DDR-Kultur geschaffen. Die politischen Einigungsverhandlungen der beiden deutschen Staaten sind inzwischen in mehreren Publikationen in den einzelnen Phasen von Frühjahr bis Herbst 1990 analysiert worden.²² Den Auftakt für

die sich ständig beschleunigende Entwicklung bildete einerseits die Gründung des Ausschusses der Bundesregierung für »Deutsche Einheit« am 7. Februar 1990, der – als Reaktion auf die Wandlungen in der Stimmungslage der DDR-Bevölkerung und zumal auf die anhaltende Übersiedlung nach dem Westen²³ – bereits im Vorfeld der Wahlen vom 18. März 1990 auf schnelle Vereinigung zielende Aktionen setzte. Andererseits verkündete am 12. April die erste (und letzte) demokratisch gewählte DDR-Regierung de Maizière als ihr Hauptziel die »Einheit in Würde« durch »Beitritt« zur Bundesrepublik nach Artikel 23 des Grundgesetzes durch Staatsvertrag. In den folgenden Monaten verhandelten beide Staaten zunächst über den *Vertrag über die Wirtschafts-, Währungs- und Sozialunion*, dann den *Vertrag über die Durchführung gemeinsamer Wahlen* und schließlich (Juli/August) den *Vertrag über die Herstellung der Einheit Deutschlands* (Unterzeichnung am 31. August). Die außenpolitischen Voraussetzungen für die deutsche Einheit entstanden parallel dazu durch den *Zwei-plus-Vier-Vertrag* (Abschluß in Moskau am 12. September 1990).

Die »Gemeinsame Kulturkommission« geht auf den Besuch von Bundeskanzler Helmut Kohl in Dresden am 19. Dezember 1989 zurück, der mit Hans Modrow über die Fortführung des seit 1986 bestehenden Kulturabkommens gesprochen hatte. Die Regierung Modrow verstand die Kulturkommission zu dieser Zeit noch als »ein Instrument zur Festigung der Zweitstaatlichkeit und der weiteren Ausgestaltung der bilateralen Kulturbeziehungen zwischen der DDR und der BRD.«²⁴ In seiner 17. Sitzung am 8. März 1990 beschloß der Ministerrat der DDR die »Bildung einer gemeinsamen Kulturkommission DDR-BRD«, die sich nun bereits im Horizont der »Vereinigung beider deutscher Staaten« begriff: »Ziel und Aufgabe der gemeinsamen Kulturkommission sollte sein, Grundlinien der bilateralen und internationalen Zusammenarbeit zu erörtern, neue Lösungswege zu finden, die Realisierung der bisherigen Zusammenarbeit zu analysieren und Möglichkeiten der weiteren Entwicklung sowie neue Formen der Kooperation im Prozeß der Vereinigung beider deutscher Staaten aufzuspüren.«²⁵

Am 9. März 1990 trat die Kommission zu ihrer konstituierenden Sitzung in Berlin zusammen, die DDR entsandte Kulturminister Dietmar Keller (SED/PDS), die BRD die Bundesministerin für innerdeutsche Beziehungen, Dorothee Wilms (CDU), und die Präsidentin der KMK, Eva Rühmkorf (SPD). Keller versuchte eindringlich, die »staatlichen Pflichten zum Schutz und zur Förderung von Kultur und Kunst« zur Leitidee der Gespräche zu machen.²⁶ Was die bei der angestrebten Vereinigung notwendige Umgestaltung der kulturellen Potentiale betraf, gingen die beiden westdeutschen Ministerinnen zu diesem frühen Zeitpunkt der Verhandlungen davon aus, daß »die unterschiedlich entwickelten Strukturen [. . .] nicht durch eine politische Entscheidung zusammen-

gelegt werden« könnten (Wilms) und daß der »Prozeß des Zusammenwachsens von gegenseitigem Respekt sowie wechselseitiger Achtung und Anerkennung der Leistungen des Anderen getragen« sein müßte (Rühmkorf).²⁷

Nach der Bildung der neuen DDR-Regierung leiteten die Kulturkommission Minister Schirmer (CDU), Ministerin Wilms und die nunmehrige Präsidentin der KMK, Marianne Tidick (SPD). Das BMI und seine Kulturabteilung beteiligten sich, bei aller Zuständigkeit der Bundesländer für Kultur, Bildung und Wissenschaft, von vornherein an den Verhandlungen. Am 9. März 1990 waren mehrere »Expertengruppen« eingesetzt worden, darunter zur »kulturellen Infrastruktur« und zum »kulturellen Erbe«. In diesen Gruppen wirkten Mitarbeiter des DDR-Kulturministeriums, Beamte des BMI und des Bundesministeriums für innerdeutsche Beziehungen sowie einzelner westdeutscher Kultusministerien sowie weitere Sachverständige. Die für die NFG unmittelbar zuständige Expertengruppe II »Kulturelles Erbe« tagte sechsmal unter Vorsitz des Abteilungsleiters des DDR-Ministeriums, Klaus Werner. Die Ergebnisse der vier Expertengruppen gingen mehr oder weniger in die zwei Sitzungen der »Gemeinsamen Kulturkommission« am 28. Juni und am 26. September (letztere also nach Unterzeichnung des Einigungsvertrags) ein, die Empfehlungen für die Einigungsverhandlungen bzw. für den Verlauf des Einigungsprozesses gab.

Eine Grundlage der Arbeit in der Gruppe »Kulturelles Erbe« bildeten umfangreiche Dokumentationen des DDR-Kulturministeriums, die den Zustand der kulturellen Einrichtungen und der Denkmale von nationaler Bedeutung erfaßten:

»Aufstellung besonders dringlich zu sichernder Museumsbestände und Museumsbauten«,

»Aufstellung besonders gefährdeter wertvoller Baudenkmale«,

»Verzeichnis der Denkmale der Welterbeliste«,

»Prioritätenliste der DDR für kulturelle Einrichtungen in Trägerschaft der zukünftigen Länder«.²⁸

Bei alledem ging es vor allem um die materiellen Verhältnisse der Kultur, um den Aufbau einer neuen Verwaltung in den östlichen Bundesländern, vorrangig um die Sicherung der Bestände, denn: »Die erhaltenswerte kulturelle Substanz in der DDR darf keinen Schaden nehmen.«²⁹ Die NFG stehen lediglich in der »Prioritätenliste der DDR für kulturelle Einrichtungen in Trägerschaft der zukünftigen Länder«, als ob es in dieser Einrichtung keine gefährdeten Denkmale gegeben hätte. Allerdings befanden sich die Objekte der NFG nicht in einem solch desolaten Zustand wie die dort angeführten (wie zum Beispiel das verfallene Weimarer Landesmuseum, das den Kunstsammlungen der Stadt gehörte). Im Verzeichnis der Institutionen, die in die »Trägerschaft der zukünftigen Länder« zu überführen sind, ist bei den NFG (die »Staatli-

chen [!] Forschungs- und Gedenkstätten [. . .]») vermerkt: »Land-Bund-Trägerschaft.«³⁰

In der 2. Sitzung der Kulturkommission am 28. Juni 1990 in Bonn schlug Minister Schirmer die Schaffung eines »zentralen Amtes für kulturpolitische Aufgaben« für die vorübergehende Verwaltung der »Einrichtungen von nationaler Bedeutung auf dem Gebiet der DDR« vor.³¹ Diese Idee entsprang seiner Hoffnung, daß die alten Bundesländer »im Interesse letztlich der Stärkung des föderativen Elements einigen ihrer Aufgaben durch konföderative Lösungen nicht besser gerecht werden würden.« Schirmer verstand die Empfehlung als »Anstoß zum Nachdenken« über die mit der Einheit gegebenen neuen Möglichkeiten der Reformierung der bundesdeutschen Kulturpflege, als eine gutgemeinte Anregung, die sogleich auf Ablehnung stieß. Immerhin griff die Verhandlungsrunde in einer späteren Beratung (am 19. Juli 1990) den erneuten Vorschlag von Schirmers Staatssekretär, Udo Bartsch, zustimmend auf – die vorübergehende Etablierung einer »Einrichtung im Auftrage der neuen fünf Länder«, solange die Kulturhoheit der neuen Bundesländer nicht hinreichend verwirklicht werden könnte.³² In den zahlreichen Entwürfen für einen Kultur-Artikel im Einigungsvertrag findet sich sogar eine weitergehende Formulierung, die dann aber wegfiel: »In Einzelfällen ist übergangsweise an die Verwaltung und Finanzierung durch eine Einrichtung im Auftrag der fünf neuen Länder gedacht.«³³ In diesem Sinne war Udo Bartsch nach dem 3. Oktober bis zum Jahresende 1990 als Leiter der Gemeinsamen Einrichtung der Länder – Kultur und ab 1991 als Amtsleiter Kultur in der Außenstelle des BMI in Berlin tätig, bevor die Übertragung der Zuständigkeit an die neuen Bundesländer definitiv vollzogen wurde. Die Schaffung dieser *Einrichtungen* war wohl nur ein pragmatisches Entgegenkommen, um Debatten über ein umstrittenes *konföderales* Element im *föderalistischen* Deutschland zu vermeiden.

In der letzten Tagung der »Gemeinsamen Kulturkommission« am 26. September 1990 erklärte die Bundesministerin für innerdeutsche Beziehungen, daß der Bund über ein »Infrastrukturprogramm« (ab 1991 wird es außerdem ein »Substanzerhaltungsprogramm« geben) Verantwortung für die Kultur in den neuen Bundesländern übernehmen werde. Obwohl sich der DDR-Kulturminister noch wünschte: »Die Verantwortung für die DDR-Kultur kommt *gleichermaßen* Bund und Ländern zu«, schränkte Wilms dieses Begehren mit den Worten ein: »Weiterhin helfe der Bund in Ausnahmefällen bei Kultureinrichtungen mit gesamtstaatlicher Repräsentation, wie z. B. den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten in Weimar sowie Museen und Sammlungen von besonderer Bedeutung.«³⁴

An die Kontroversen über die Zuständigkeiten des Bundes (BMI) und der (alten wie neuen) Bundesländer erinnerte Udo Bartsch, als er monierte, daß die

von der »Gemeinsamen Kulturkommission« und ihren Expertengruppen erarbeiteten Dokumente bei der Entstehung des Einigungsvertrags insgesamt nur ungenügend zur Geltung gekommen wären.³⁵ Das betrifft nicht nur den Vorschlag Schirmers, sondern etwa die in der 5. Sitzung der Expertengruppe »Kulturerbe« am 16. August diskutierte Aufnahme von vier wissenschaftlichen und kulturellen Einrichtungen in eine *Denkschrift zum Einigungsvertrag* (als Anlage) mit der Absicht, für sie institutionelle Bundesförderung »vorzuschlagen«. Es handelte sich um die Staatstheater in Ost-Berlin, die preußischen Schlösser und Gärten in Brandenburg sowie um die Gedenkstätte in Buchenwald und die NFG.³⁶ Zwar kam es nicht zur gewünschten Denkschrift, wohl aber später zu juristischen Formen (Stiftungen), die die Möglichkeit der institutionellen Förderung durch die Bundesregierung gewährleisteten.

Es ist das historische Verdienst der interministeriellen deutsch-deutschen Kulturkommission, der Expertengruppen und der Verhandlungen zwischen den Staatssekretären Franz Kroppenstedt (BMI) und Udo Bartsch sowie ihrer Mitarbeiter (insbesondere der Kulturabteilung des BMI mit ihrem Leiter Sieghardt von Köckritz)³⁷, daß die Kultur im Einigungsvertrag schließlich doch in einem eigenen Artikel (35) ihren repräsentativen Ausdruck fand. Im Abschnitt (1) finden sich grundlegende Gedanken zu ihrer historischen und aktuellen symbolischen Bedeutung in Deutschland als »Kulturstaat«: »In den Jahren der Teilung waren Kunst und Kultur – trotz unterschiedlicher Entwicklung der beiden Staaten in Deutschland – eine Grundlage der fortbestehenden Einheit der deutschen Nation. Sie leisten im Prozeß der staatlichen Einheit der Deutschen auf dem Weg zur europäischen Einigung einen eigenständigen und unverzichtbaren Beitrag.«³⁸

Ursprünglich gab es von westdeutscher Seite insofern Bedenken und keine Bereitschaft zu einem solchen Kultur-Artikel, indem sie – mit Verweis auf die verfassungsmäßige Zuständigkeit der Bundesländer –, einwandte, daß die Kultur überhaupt nicht in den Einigungsvertrag der beiden deutschen Staaten gehöre. Ein (westdeutscher) Verhandlungsteilnehmer schrieb später: »Zunächst blieb sogar offen, ob die Kultur Eingang in den Einigungsvertrag finden sollte. Die alten Länder waren zunächst nicht durchweg begeistert. Andere hielten die Erwähnung der Kultur für programmatische Lyrik.«³⁹

Der Verweis auf die Kulturhoheit der alten (und neuen) Bundesländer bezeichnete indessen nur ein Argument für die ursprünglich gewünschte Nicht-einbeziehung der Kultur, denn bei einigen westdeutschen Politikern und Verwaltungsbeamten verbreitet war die Ansicht, daß »Kultur und Kunst gänzlich im Staatsauftrag der DDR und in den Indoktrinationsabsichten der SED aufgegangen seien« und deswegen nicht akzeptiert und transformiert werden durften: »Von diesem Verständnis her einer dem Machtanspruch der Kommunisten erlegenen Kultur und Kunst hegten sie tiefen Zweifel an der Existenz einer wie

auch immer interpretierten kulturellen Substanz, die es dann im geeinten Deutschland zu bewahren und zu schützen galt.«⁴⁰

Andererseits gab es unter den Verhandlungsführern der Bundesrepublik offensichtlich ein gewisses Unverständnis für die Bedeutung des gemeinsamen »nationalen Kulturerbes«. Im Unterschied dazu ließ das DDR-Kulturministerium seine große Wertschätzung erkennen, und diese bezog Udo Bartsch, neben anderen geistigen und ästhetischen Traditionen (zum Beispiel der Reformation), ausdrücklich auf »Weimar, den Inbegriff der deutschen Klassik«. ⁴¹ »Erbe« war im Westen ein juristischer Begriff, während er in der DDR gleichzeitig ein auf die Geschichte gerichtetes kulturelles Phänomen beschrieb und – trotz politisch-ideologischer Instrumentalisierung – in den Jahrzehnten der Spaltung »eine Grundlage der fortbestehenden Einheit der deutschen Nation« darstellte.⁴² Und das betraf eben nicht nur das literarische Erbe, sondern auch andere kulturelle Traditionen. Daher war der Kultur-Artikel mehr als »programmatische Lyrik«, er entsprach vielmehr sowohl der einigenden Macht von Sprache und Kultur und speziell des Erbes im geteilten Deutschland als auch im Prozeß des Zusammenwachsens der beiden Staaten nach dem 3. Oktober 1990. Die Einheit Deutschlands sollte eben nicht nur durch Angleichung der politischen und ökonomischen Verhältnisse verwirklicht, sondern durch gemeinsame kulturelle Inhalte vermittelt und befördert werden.⁴³

Die Aufnahme der Kultur in den Einigungsvertrag war für die Ostdeutschen geradezu von existentieller Bedeutung. Die *Materialien der Enquete-Kommission »Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur in Deutschland«* halten dazu fest: »Kultur ist zudem das Gut, was die Bürger der DDR unverwechselbar, unersetzbar und für alle Deutschen notwendig in die Einheit einbringen.«⁴⁴ Mehr noch: Auf diese Weise »haben die östlichen Deutschen auch heute die Gewißheit, daß sie wenigstens kulturell für Deutschland notwendig unverzichtbar geblieben sind.«⁴⁵ Diese in der »Enquete-Kommission« Anfang der 1990er Jahre formulierte Prämisse bestimmte die Verhandlungen des letzten DDR-Kulturministeriums, die am Ende die westdeutsche Seite mittrug, so daß sich die Auffassung von einer unbedingten Verankerung der Kultur gegen jene Politiker und Juristen durchsetzte, die da meinten: »So etwas gehöre eigentlich gar nicht in ein solch strenges Regelwerk wie den Einigungsvertrag hinein l. . . l.«⁴⁶

Die Verhandlungen der »Gemeinsamen Kulturkommission« und der Expertengruppe »Kulturelles Erbe« lassen noch ein Defizit erkennen, wenn ihr abschließender Bericht folgende vier Schwerpunkte setzte: Denkmalpflege, Film (Babelsberg), Rückführung von Kulturgütern, Kunst im öffentlichen Raum.⁴⁷ Im Zentrum stand zu Recht der materielle Erhalt der gefährdeten Kulturdenkmale, nicht die mit ihnen verbundenen ideellen (geistigen, ethischen, ästheti-

sehen) Werte. Von denen ist offenbar nicht viel die Rede gewesen. Vielleicht war dafür zwischen dem späten Frühjahr und Sommer 1990 bei der Schnelligkeit der organisatorischen Herstellung der Einheit die Zeit nicht vorhanden, doch belastete dieser Mangel die innere Vereinigung Deutschlands gerade unter dem Aspekt der inhaltlichen Bedeutung des kulturellen Erbes noch die nächsten Jahre. Udo Bartsch führte »Sinnfragen und Werte des Lebens« in die Verhandlungen ein und hob sogar eigens die künstlerischen Angebote der Aufklärung und der deutschen Klassik hervor.⁴⁸

Die »Gemeinsame Kulturkommission« ging davon aus, daß die Einheit mit der Schaffung der neuen Bundesländer und dem Aufbau neuer Kulturverwaltungen abgeschlossen wäre. In der Ergebnisniederschrift zur letzten Sitzung vom 26. September 1990 findet sich die Feststellung: »Es sei allen bekannt, daß Kulturminister Schirmer sich eine längere Phase des Zusammenwachsens gewünscht hätte. Dies sei aus einer Vielzahl von Gründen nicht möglich gewesen. Vielleicht hätte ein längerer Einigungsprozeß noch mehr Probleme mit sich gebracht.«⁴⁹ Der »längere Einigungsprozeß«, der dem juristischen wahrhaftig erst folgte, hat »noch mehr Probleme mit sich gebracht«. Und es gab und gibt real ohnehin die von Schirmer gewünschte »längere Phase des Zusammenwachsens«, die wohl nach fast zwanzig Jahren noch nicht abgeschlossen ist.

Was die rechtliche Transformation der NFG betraf, verfestigte sich bald die Konstruktion einer von Bund, Land und Stadt gemeinsam getragenen Stiftung des öffentlichen Rechts als die sinnvollste Variante, denn die Bildung einer Landeseinrichtung schied als Option einerseits wegen finanzieller Überforderung und andererseits wegen der nationalen Relevanz aus. Die Errichtung dieser Stiftung konnte aber erst nach Konstituierung des Freistaates Thüringen erfolgen, und dann in zwei Schritten: Mit *Erlaß des Thüringer Ministeriums für Wissenschaft und Kunst* vom 14. Oktober 1991 entstand zunächst die unselbständige Stiftung Weimarer Klassik.⁵⁰ Und erst am 8. Juli 1994 verabschiedete der Thüringer Landtag ein *Gesetz über die Errichtung der Stiftung Weimarer Klassik* als einer »rechtsfähigen Stiftung öffentlichen Rechts«.⁵¹

III. In der *Denkschrift zur künftigen Entwicklung der NFG* vom 28. August 1990 waren »drei Hauptfelder« der Arbeit benannt worden, die grundsätzlich heute noch gelten, obwohl sich die Akzente in ihrer praktischen Bedeutsamkeit gelegentlich verschoben: »Bewahren und Erhalten«, »Erschließen und Erforschen«, »Verbreiten und Vermitteln« der überlieferten kulturellen Traditionsbestände, vornehmlich aus dem 18. und 19. Jahrhundert.⁵² Gerade dem »ersten Hauptfeld« kam gegenüber den davon abgeleiteten Zielen größte Wichtigkeit zu, weil es hier beträchtliche Defizite gab, »resultierend aus einem eklatanten Mangel

an Magazinräume und an Konservierungs- und Restaurierungskapazität sowie einem enormen Bedarf an denkmalpflegerischen und baulichen Leistungen l. . J.«⁵³ Das betraf nicht nur die über 20 Museen, sondern im gleichen Maße die Zentralbibliothek der deutschen Klassik und das Goethe- und Schiller-Archiv sowie die ca. 80 Bau- und Landschaftsobjekte, davon etwa 140 Hektar historische Park- und Gartenanlagen.

Die Hauptintention bestand darin, die vielfältigen materiellen, wissenschaftlichen und kulturellen Aufgaben – bei Betonung der Integralität der Arbeitsbereiche – auch im vereinten Deutschland »im Zusammenwirken ihrer einzelnen Struktureinheiten«⁵⁴ in einer »Gesamteinstitution«⁵⁵ zu realisieren. Die Direktionen konnten zugleich – stärker als in der DDR – in relativer Autonomie, aber bei Verpflichtung auf ein übergreifendes Konzept, ihre spezifischen musealen, bibliothekarischen, archivarischen und denkmalpflegerischen Ziele verwirklichen. Für die bestandsführenden Direktionen – Goethe- und Schiller-Archiv, Goethe-Nationalmuseum und Zentralbibliothek der deutschen Klassik – schienen zunächst keine wesentlichen inneren Veränderungen erforderlich zu sein, vielmehr ging es zunächst um die Beziehungen der Direktionen zueinander und ihre Stellung in der Gesamteinrichtung.

Die konzeptionelle Neuausrichtung der NFG betraf vornehmlich das Verhältnis der in der »Kunstperiode« im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert dominierenden wissenschaftlichen und poetischen Literatur zu den anderen Künsten sowie zwischen Tradition und Moderne in der Kulturgeschichte Weimars im ganzen. Die NFG signalisierten schon in ihrem Namen die muster-gültige Priorität der »klassischen Literatur«, wobei es sich in der praktischen Arbeit oft um eine Konzentrierung auf die Spitzenleistungen (Goethe, Schiller, Herder, Wieland), bei Vernachlässigung nicht so herausragender kultureller Phänomene, handelte. Bei allen Differenzen und Wandlungen im Erbeverständnis der DDR zwischen der Ulbricht- und der Honecker-Ära,⁵⁶ im Hinblick auf die Einbeziehung der bildenden Kunst und der Naturwissenschaften, stand die Literatur im Zentrum der NFG. Außerdem fand anfänglich die nicht-klassische – die romantische und die politisch-engagierte – Literatur nicht die ihr zustehende Beachtung. Die Frühromantik in Jena spielte zumeist eine negativ kontrastierende Rolle. Im Sinne des Goetheschen Universalismus und einer ganzheitlichen wissenschaftlichen und kulturellen Perspektive auf die *Doppelstadt* Weimar-Jena waren hier Korrekturen erforderlich. Die Weite und Vielfalt der geistigen und ästhetischen Leistungen der klassisch-romantischen Epoche mußte sich in der wissenschaftlichen und kulturellen Tätigkeit der NFG umfassend und differenziert durchsetzen.

Die NFG hatten – der generellen Abwehr der denunzierten Moderne in der DDR entsprechend – die modernen Weimarer Traditionsbestände vernachlässigt und ausgeblendet. Das betraf nicht die bildende Kunst des *Neuen Weimar*

um 1900 und das *Bauhaus* in den frühen 1920er Jahren – beides gehörte damals nicht zur Institution –, sondern Friedrich Nietzsche, dessen Nachlaß im Goethe- und Schiller-Archiv für die *Kritische Gesamtausgabe* von Giorgio Colli und Mazzino Montinari⁵⁷ zur Verfügung stand, dessen Gestalt und Werk aber bis zuletzt der Tabuisierung anheimfiel.⁵⁸ Um dieses Defizit zunächst symbolisch zu beseitigen, wurde im Sommer 1990 die zu frühen DDR-Zeiten entfernte Inschrift *Nietzsche-Archiv* am Gebäude wieder eingraviert und dieses am 21. Dezember 1990 mit einer Ausstellung der Öffentlichkeit als Erinnerungsstätte übergeben. Die Bemühungen, die *Kritische Gesamtausgabe* stärker an Weimar zu binden, waren nicht erfolgreich.

Die DDR betrieb eine selektive Erinnerungskultur, nach der in Weimar die NFG die Zuständigkeit für die klassische deutsche Literatur hatte, die Mahn- und Gedenkstätte Buchenwald für die Verbrechen des Faschismus zwischen 1933 und 1945. Insofern existierte ein geteiltes Geschichtsverständnis – der sozialistische Staat begriff sich in der Tradition der humanen Weimarer Klassik, die Verantwortung für das inhumane Geschehen in Buchenwald trug im offiziellen Geschichtsbewußtsein allein die Bundesrepublik, die (im Unterschied zur DDR) die Lehren aus der Geschichte nicht gezogen hätte. Daß zwischen 1945 und 1950 im ehemaligen KZ Buchenwald das Speziallager Nr. 2 der Roten Armee bestand, verschwieg die SED und ignorierte, daß nur ein ganzheitliches Erinnern der Wahrheit über die deutsche Geschichte näherkommen würde. Entworfen war eine solche kritisch-dialektische Gedächtniskultur bereits in Richard Alewyns Kölner Goethe-Vorlesung von 1949, in der der aus den USA heimgekehrte jüdische Emigrant pointierte: »Zwischen uns und Weimar liegt Buchenwald.«⁵⁹ Künftig beabsichtigte man, die beiden Seiten Weimars also in ihrer widersprüchlichen, verhängnisvollen Ambivalenz zu begreifen und zu vermitteln. In den nächsten Jahren stellte sich die Stiftung diesem Anliegen mit mehreren wissenschaftlichen und kulturellen Projekten, die die Mythisierung der *deutschen Klassik* im späten 19. und im 20. Jahrhundert dekonstruierten und eine Erinnerungskultur präferierten, die nichts vergißt und verdrängt, sondern alles erinnert. Das schloß die Wahrnehmung und kritische Aufarbeitung der konservativen völkischen, nationalistischen und schließlich nationalsozialistischen Klassik-Rezeption in Weimar seit Gründung der klassischen Institute 1885 mit ein. Diese Neuorientierung führte im Frühjahr 1992 zu der mit Weimarer Einrichtungen gemeinsam veranstalteten Präsentation *Genius huius Loci. Weimar. Kulturelle Entwürfe aus fünf Jahrhunderten*,⁶⁰ die die ambivalente Geschichte dieses deutschen Ortes im Spannungsfeld von Humanität und Inhumanität erstmals und lange vor den Inszenierungen im Rahmen des Kulturstadt- und Goethejahres 1999 dokumentierte.⁶¹

Beim »Erschließen und Erforschen« der Bestände sollten sich Archiv, Museum und Bibliothek – stärker als zu DDR-Zeiten – auf die Erarbeitung und die

Publikation von detaillierten Verzeichnissen, Findbüchern und Katalogen konzentrieren. Die editorischen Arbeiten und sie begleitende kultur- und rezeptionsgeschichtliche Forschungen zur Klassik und ihren Kontexten hätten eine Einheit zu bilden. Im »Verbreiten und Vermitteln« der Traditionsbestände waren neue Wege durch ein integratives Programm der »Wissenschafts- und Kulturförderung«⁶² zu beschreiten, speziell durch die Vergabe von Weimar-Stipendien. Die *Denkschrift* begründete – wie es die basisdemokratischen Beratungen in den ersten Monaten des Jahres 1990 zu erkennen gegeben hatten –, daß die wissenschaftlichen und kulturellen Aufgaben auch künftig in *einer* Institution zu verwirklichen wären: »Die drei Haupttätigkeitsfelder sind effizient zweifellos nur von einer funktionierenden Gesamteinrichtung zu bearbeiten. Im Zusammenwirken ihrer einzelnen Struktureinheiten liegen dabei gegenwärtig noch eine Menge ungenutzter Potenzen. Sie alsbald zu mobilisieren gehört zu den vorrangigen Aufgaben.«⁶³

IV. Die NFG leitete ein Generaldirektor, dem sich drei Stellvertreter mit bestimmten Geschäftsbereichen (Verantwortlichkeit für einzelne Direktionen) zugeordnet. Es gab neun Direktionen: Goethe- und Schiller-Archiv, Goethe-Nationalmuseum, Zentralbibliothek der deutschen Klassik, Institut für klassische deutsche Literatur (das Forschungsinstitut), Bau und Denkmalpflege, Garten und Parks, Öffentlichkeitsarbeit (der Museen), Schutz des Kulturgutes und Verwaltung. Die Direktoren trafen sich mit dem Generaldirektor in der Regel einmal im Monat zur »Sitzung des Leitungskollektivs der NFG«, an der, wie es in der DDR üblich war, der SED-Parteisekretär und der Vorsitzende der Betriebsgewerkschaftsleitung (FDGB) teilnahmen; außerdem führten der Generaldirektor und seine Stellvertreter mit den genannten politischen Funktionären wöchentlich eine operative Beratung durch.

Alle politischen und fachlichen Probleme sowie Entscheidungen des Generaldirektors behandelte zugleich die SED-Parteileitung. Ihr oblag die Aufgabe (was nicht immer oder nur scheinbar gelang), die Beschlüsse der SED konsequent durchzusetzen und das Handeln der Leiter politisch zu steuern. Staatlicherseits unterstanden die NFG dem Ministerium für Kultur, nicht aber der Abteilung Museen und Denkmalpflege, sondern direkt dem Leiter der Hauptverwaltung Verlage und Buchhandel und Stellvertreter des Ministers, Klaus Höpcke. Für die Einrichtung bedeutete dies, daß sie nicht der Rat des Bezirkes Erfurt oder der Stadt Weimar anleitete und kontrollierte, sondern allein das Kulturministerium. Das betraf vor allem die außenpolitischen Aktivitäten und die inhaltliche (wissenschafts- und kulturpolitische) Vorbereitung, Durchführung und »Rechenschaftslegung« des jährlichen Wirtschaftsplanes.

In den NFG galten die in der DDR üblichen Normen und Gepflogenheiten der Leitungstätigkeit sowie des innerbetrieblichen Lebens. Die Mitarbeiter der

NFG hatten sich mehr oder weniger einem politisch-ideologisch überformten Führungs- und Arbeitsstil angepaßt. Bei Akzeptanz der vorgegebenen gesellschaftlichen Regeln, wie die Durchführung des »sozialistischen Wettbewerbs« oder die Planung, Leitung und Kontrolle der Arbeit durch die SED, gab es dennoch Freiräume für kritische Auseinandersetzung mit den sich krisenhaft zuspitzenden gesellschaftlichen Zuständen. Die relativ offene Atmosphäre verstärkte sich Mitte der achtziger Jahre unter dem Einfluß der Politik von Gorbatschow. Beispielsweise führte die Gesellschaft für deutsch-sowjetische Freundschaft (DSF) politisch Aufsehen erregende Veranstaltungen mit Fritz Mierau und Ralf Schröder zu *Perestroika* und *Glasnost* in Gesellschaft und Literatur (zum Beispiel über Werke von Tschingis Aitmatow oder Juri Trifonow) durch.⁶⁴

Nach dem Verbot der sowjetischen Zeitschrift *Sputnik* in der DDR am 19. November 1988 und der Fälschung der Ergebnisse der Kommunalwahlen vom 7. Mai 1989 nahmen die kritischen Impulse zu. Die Betriebsgewerkschaftsleitung protestierte dagegen in einem offenen Brief vom 23. Mai an den Vorsitzenden des Wahlausschusses der Stadt und an den Bundesvorstand des FDGB. Der BGL-Vorsitzende und sein Stellvertreter mußten sich mehrfach vor dem Generaldirektor und dem SED-Parteisekretär für diese mutige Tat verantworten und sollten das Schreiben zurücknehmen. Doch sie blieben standhaft, und der Text wurde in den Gewerkschaftsgruppen diskutiert. Das Verlangen nach Reformen, nach Freiheit und Demokratie in der DDR wuchs in der Belegschaft in diesen Monaten beträchtlich an. Auf die brutale Niederschlagung der studentischen Demonstrationen auf dem *Platz des Himmlischen Friedens* in Peking am 2. Juni 1989 reagierten die meisten Mitarbeiter der NFG mit entschiedener Ablehnung. Seit September beteiligten sie sich an den Gemeindeabenden und an den ersten öffentlichen Aktionen des Neuen Forum in Weimar, die die friedliche Revolution in Weimar, den *Oktoberfrühling*, unmittelbar vorbereiteten und prägten.⁶⁵ Die Gründung der SDP (SPD) am 27. November 1989 fand unter Mitwirkung von zwei Wissenschaftlern des Goethe- und Schiller-Archivs statt.

Der im Januar 1990 letztmalig im Ministerium für Kultur eingereichte *Jahresbericht 1989 der NFG Weimar über die Erfüllung des Plans der Aufgaben, des Volkswirtschafts- und Haushaltsplans* zählte ca. 940.000 Besucher in den Museen – 7 % mehr als 1988.⁶⁶ Trotzdem summierte die Generaldirektion mit Blick auf die einsetzenden Reformen: »Das Jahr 1989 war in den NFG durch eine kontinuierliche Arbeit bei wachsenden Problemen im gesellschaftlichen Umfeld und zunehmenden Schwierigkeiten in der personellen und materiell-technischen Absicherung der Leistungen gekennzeichnet. Im IV. Quartal begannen auch bei uns intensive Diskussionen über die Aufgabenstellung der NFG mit dem Ziel, alte Leitungsformen aufzubrechen und die Arbeit effizienter zu

gestalten.«⁶⁷ Immerhin benannte der Bericht einige neuralgische Punkte: das inhaltliche Konzept der NFG, ihre Organisation sowie die ungenügenden materiellen Voraussetzungen. Die Bemerkung zum Personal bezog sich darauf, daß von vorhandenen 423 Stellen etwa 5% nicht oder nur unzulänglich besetzt waren. –

Wann und wie begann in den NFG die unmittelbar von der revolutionären Weimarer Bürgerbewegung mitbeförderte Umgestaltung? Denn einige der aktivsten Teilnehmer der kritischen Meinungsbildung innerhalb des Instituts traten gleichzeitig als Akteure im Neuen Forum oder in der SDP (SPD) hervor. Mitarbeiter besuchten am 4./5. Oktober die den Aufbruch markierenden Gemeindeabende *Suchet der Stadt Bestes* in der Stadtkirche, beteiligten sich an den vom 24. Oktober 1989 bis 16. Februar 1990 regelmäßig stattfindenden Dienstagsdemonstrationen. Und sie waren unter den ca. 3000 Menschen, die in und vor der Weimarahalle am 26. Oktober Politikern aus Weimar und Erfurt ihre kritischen und ablehnenden Haltungen zu den Verhältnissen in der Stadt und in der DDR nachdrücklich artikulierten.

In der Sitzung des »Leitungskollektivs« der NFG am 17. Oktober 1989 wurde erstmals »Kritik an der Konzeptions- und Führungstätigkeit« vorgetragen, in der nächsten am 14. November eine Debatte über die Notwendigkeit »konkreter struktureller und personeller Veränderungen« geführt, die in der Belegschaftsversammlung am 29. November ihre Fortsetzung fand. Zwar ließ sich das Vorhaben, »die Belegschaftsversammlung mit dem Rücktritt des Generaldirektors zu koppeln«,⁶⁸ nicht durchsetzen, doch forderte der BGL-Vorsitzende vehement seinen sofortigen Amtsverzicht und übte, wie andere, heftige Kritik an den Zuständen in den NFG und an ihrer Leitung. Nach dieser Versammlung überließ der Generaldirektor seinem ersten Stellvertreter die Führung der Geschäfte.

Die wesentlichen Streitpunkte der nächsten Monate schlug ein Mitarbeiter in einem 12seitigen öffentlichen Schreiben vom 7. November vor:

1. die »Kompetenz und Präsenz« (»statt Repräsentanz«) der Direktoren und leitenden Mitarbeiter
2. die »aufgeblähte Leitungsstruktur« der NFG, vor allem der Generaldirektion
3. dem »Bewahren unseres Kulturgutes mehr Aufmerksamkeit schenken«
4. »Wir haben unser Tun nicht infragegestellt.«
5. Summa: Die »Sprachlosigkeit, die wir in der Politik erlebt haben, dieselbe Sprachlosigkeit gibt es auch bei den NFG.«⁶⁹

Seit dem 18. Januar 1990 gab es gemeinsame Beratungen der Direktoren mit der Belegschaft, setzte die basisdemokratische Verständigung nach dem Vorbild der *Runden Tische* ein, die alle persönlichen und sachlichen Angelegenheiten öffentlich diskutierten. Am 1. Februar 1990 trat erstmals ein gewählter *Arbeitsausschuß zur Änderung der Struktur der NFG* zusammen, der – vom ersten

stellvertretenden Generaldirektor und zwei Mitarbeitern gemeinsam geleitet – in den nächsten Monaten regelmäßig tagte, meist mit den Direktoren. Die sehr fruchtbaren Besprechungen am *Runden Tisch* der NFG fanden bis zu den ersten demokratischen Wahlen zum Personalrat am 21./23. Mai 1990 statt, der die Mitbestimmung der Belegschaft bei der Führung der Einrichtung auf neu legitimierte Weise durchsetzte.

Die Grundzüge der basisdemokratischen Arbeit dieser Monate verkündete der neue Generaldirektor, der mit dem Vertrauen der Belegschaft vom Minister für Kultur zum 1. Februar 1990 berufen worden war, bei seiner Amtseinführung am 13. Februar: »Auch in unserem Institut wird künftig nichts mehr geschehen, was nicht in öffentlicher, kollektiver Aussprache zur Entscheidung gebracht worden ist. Ich bin für größtmögliche Kollektivität und Transparenz in allen Leitungsentscheidungen, ebenso fachliche Kompetenz, persönliche Integrität und demokratische Führungsqualität, für Präsenz statt Repräsentanz. Keine Partei und kein staatliches Organ wird mehr in unsere Arbeit hineinreden! . . .⁷⁰ Seit Herbst 1989 kennzeichnete dies den Führungsstil in den NFG – die Entscheidungen traf der Generaldirektor im Einvernehmen mit der Belegschaft. In dieser Phase des Umbaus (bis Herbst 1990) existierte noch das Kulturministerium der DDR in Berlin, das aber nicht mehr in die NFG hineinregierte, die neue Verwaltung in Thüringen war noch nicht entstanden und das BMI engagierte sich im nationalkulturellen Interesse an der Erhaltung und Fortführung der NFG, ohne sich einzumischen.

Im Februar 1990 nahm der Arbeitsausschuß erste Veränderungen in der Führungsstruktur der NFG vor, seitdem gab es nur noch einen Stellvertreter des Generaldirektors, die Funktionäre der SED und des FDGB nahmen bereits seit dem Herbst nicht mehr an den Leitungssitzungen teil. Die aufgelösten Direktionen Öffentlichkeitsarbeit und Schutz Kulturgut erhielten einen untergeordneten Status als Abteilungen des Goethe-Nationalmuseums bzw. der Verwaltung. Die Direktoren der Zentralbibliothek der deutschen Klassik und des Goethe-Nationalmuseums wurden, nachdem ihnen die Mitarbeiter das Mißtrauen ausgesprochen hatten, abberufen, amtierende Leiter eingesetzt und die Positionen öffentlich ausgeschrieben sowie nach demokratischem Bewerbungsverfahren wieder besetzt.

Produktive Erfahrungen für die Umgestaltung der NFG sammelte das Direktorium während eines mehrtätigen Aufenthalts Anfang Mai 1990 in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, deren Leiter in jenen Jahren unschätzbare Hilfe leistete. Paul Raabe brachte seine reichen wissenschafts- und kulturpolitischen Erfahrungen in die Umgestaltung ein – zunächst als Berater des Generaldirektors, seit 1992 als Mitglied des Stiftungsrates.

Nach mehreren Besprechungen des Generaldirektors im BMI im ersten Halbjahr 1990, vor allem mit dem Referenten für Literaturpflege, dem leider früh-

verstorbenen Ministerialrat Hartmut Vogel, verschafften sich vom 31. August bis 3. September Bonner Beamte unter seiner Leitung einen detaillierten Überblick über dieses für westdeutsche Verhältnisse ungewöhnlich komplexe Ensemble von Museen, Bibliothek, Archiv sowie Schlössern, Gärten und Parks. Bei diesem Besuch zeigte sich eindrucksvoll, daß sich die Kulturabteilung des BMI der nationalen Bedeutung der erhaltenswerten Weimarer Institute bewußt war und daher die politischen und finanziellen Maßnahmen zu ihrer Rettung und Überführung unverzüglich einleitete.⁷¹

In jenen Tagen, am 31. August 1990, unterschrieben Bundesinnenminister Wolfgang Schäuble und der Vertreter der DDR-Regierung, der Parlamentarische Staatssekretär beim Ministerpräsidenten, Günther Krause, in Berlin den *Vertrag über die Herstellung der Einheit Deutschlands*. Den Empfehlungen der »Gemeinsamen Kulturkommission« und den Ergebnissen der unmittelbaren bilateralen Verhandlungen folgend, schrieb der Artikel 35 (4) fest: »Die bisher zentral geleiteten kulturellen Einrichtungen gehen in die Trägerschaft der Länder oder Kommunen über, in denen sie gelegen sind. Eine Mitfinanzierung wird in Ausnahmefällen, insbesondere im Land Berlin, nicht ausgeschlossen.«⁷²

Zu diesem Zeitpunkt war es indessen schon wahrscheinlich, daß für die NFG eine alleinige Trägerschaft des Landes nicht in Frage käme, sondern der Status einer öffentlich-rechtlichen Stiftung, an der sich der Bund mit institutioneller Förderung beteiligen würde. Denn »bei Landsträgerschaft [sei] keine Bundesbeteiligung möglich – anzudenken: Stiftung oder GmbH.«⁷³ In mehreren Sitzungen der Expertengruppe »Kulturerbe« erörterte man verschiedene Varianten der Zuständigkeit und der Förderung der Weimarer Stätten. In einem Entwurf zur Beratung am 12. Juni findet sich zum Beispiel die Formulierung: »Die Trägerschaft obliegt den künftigen Sitzländern (Thüringen, Sachsen-Anhalt [!]). Wegen der nationalen Bedeutung dieser Einrichtung ist – in Analogie zum Deutschen Literaturarchiv in Marbach am Neckar – eine finanzielle Beteiligung und Mitträgerschaft des Bundes wünschenswert.«⁷⁴ In einem Papier ist nicht nur von »wünschenswert«, sondern von »notwendig« oder »erforderlich« die Rede⁷⁵. In einer Empfehlung der 2. Sitzung der Kulturkommission vom 28. Juni heißt es hingegen lediglich, es sei »eine Beteiligung des künftigen Gesamtstaates zu prüfen«.⁷⁶ Die konkrete Formulierung zur anvisierten Mitträgerschaft des Bundes verschwand schließlich in der allgemeinen Fassung des Artikels 35 des Einigungsvertrages.

Am 4. September 1990 sandte die Generaldirektion eine aktuelle *Information zur künftigen Entwicklung der NFG* nach Bonn, die die essentiellen Momente der *Denkschrift* enthielt.⁷⁷ In den nächsten Monaten ging es vor allem um den Stellenplan und den Haushalt für 1991. Kurz nach der Vereinigung, am 26. Oktober und am 2. November 1990, bestätigte der Leiter der Gemeinsamen

Einrichtung der Länder – Kultur – für die NFG schriftlich 350 Beschäftigte Dauerpersonal und 19 Zeitpersonal.⁷⁸ Dieses Soll bildete die Grundlage für den Entwurf des Wirtschaftsplanes für 1991 in Gesprächen mit dem BMI, an denen sich seit Dezember 1990 der Freistaat Thüringen beteiligte. Es war gelungen, die NFG bereits vor der Errichtung einer Stiftung in ihrer Gesamtheit zu erhalten und finanziell abzusichern. Die im Jahre 1990 vorgenommenen Veränderungen hatten offensichtlich die Vertreter des Bundes vom Erneuerungswillen der Mitarbeiter der NFG überzeugt. Und das Land folgte weitgehend den mit dem Bund erörterten Reformen. Erst Mitte 1991, im Vorfeld der Errichtung der Stiftung, griff das Thüringer Ministerium für Wissenschaft und Kunst offensiv ein, als die Verhandlungen über Erlaß, Satzung und Geschäftsordnung der neuen Institution begannen.

Die Eingruppierung der Mitarbeiter in den Bundesangestelltentarif auf der Grundlage von Arbeitsplatzbeschreibungen und -bewertungen in den höheren, gehobenen und mittleren Dienst erfolgte im ersten Halbjahr 1991, zog sich in einzelnen Fällen bis 1992 hin. Diese und andere personalrechtlichen sowie alle haushalterischen Angelegenheiten brachte seit dem 1. April 1991 ein von der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel zunächst über Amtshilfe abgeordneter Verwaltungsdirektor⁷⁹ zügig voran. Das Land erwartete zusätzliche Einsparungen beim Personal (zu einer Zeit, als das Thüringer Ministerium die Kultur nicht nur *umbaute*, sondern oft *abbauete*), wobei das mit dem Bund ausgehandelte Volumen erhalten werden konnte. Es gelang sogar, die 19 befristeten Stellen in Dauerstellen umzuwandeln. Zum 1. Juli 1991 erhielten alle Beschäftigten der NFG neue Arbeitsverträge mit dem Freistaat Thüringen. Die 369 Stellen und ihre Inhaber wurden bei der juristischen Transformation der NFG zur SWK am 15. Oktober 1991 im ganzen übernommen.

Eine persönliche und fachliche Evaluierung der wissenschaftlichen Mitarbeiter – wie an den Hochschulen und an der Akademie der Wissenschaften und der Akademie der Künste der DDR –⁸⁰ fand in den NFG bzw. der SWK nicht statt. Dazu fehlte die gesetzliche Grundlage, und sie war politisch nicht gewollt. Erst recht kamen die Abwicklung der NFG und die Gründung einer neuen Institution mit einer radikal veränderten Struktur und mit einem geringeren Personalbestand grundsätzlich wohl nicht in Frage. Das Thüringer Ministerium ließ alle Beschäftigten im Hinblick auf inoffizielle Mitarbeit bei der DDR-Staatsicherheit überprüfen, und es gab in deren Folge Entlassungen. Das Für und Wider der ansonsten – wie in allen kulturellen Einrichtungen der neuen Bundesländer – nicht durchgeführten Evaluierung der wissenschaftlichen Mitarbeiter und des damit nicht per Gesetz prinzipiell und abrupt vollzogenen Elitenwechsels prägte so manchen Diskurs – ebenfalls auf der Tagung zur Geschichte der NFG –⁸¹, und in den neunziger Jahren immer dann, wenn Personaleinsparungen auf der Tagesordnung standen. Das betraf vornehmlich die zahlrei-

chen Positionen des höheren Dienstes, also gerade die von promovierten Wissenschaftlern in den bestandsführenden Direktionen und im Forschungsbereich. –

Die Forschung der NFG⁸² erhielt durch die Umwandlung des Instituts für klassische deutsche Literatur⁸³ in eine Direktion für Germanistische Editionen und Forschung, die zunehmend kulturwissenschaftliche Drittmittelprojekte realisierte, neues Profil. Mit der Bündelung der Editions- und Forschungsvorhaben der NFG verband sich die Intention, größere synergetische Effekte zu erzielen, die stärker in die internationale wissenschaftliche community ausstrahlten. Die laufenden Editionen – *Schiller-Nationalausgabe*, *Heine-Säkularausgabe*, *Briefe Herders*, *Regestausgabe der Briefe an Goethe* –⁸⁴ konnten in den nächsten Jahren mit unbefristet beschäftigten Wissenschaftlern fortgeführt werden. Seit 1990 fanden Gespräche über die historisch-kritische Neuherausgabe der Tagebücher und Briefe Goethes statt⁸⁵ – der Anfang der 1970er Jahre aufgegebenen Plan der NFG einer *Neuen Weimarer Ausgabe*.⁸⁶ Weil dieses große Vorhaben nicht nochmals scheitern sollte, fiel zunächst die pragmatische Entscheidung zu Gunsten der Tagebücher, von denen das Goethe- und Schiller-Archiv (seit 1993 wieder die Heimat der Editionen) inzwischen einige Bände ediert hat.⁸⁷ Zugleich gingen die von Paul Raabe initiierten, sehr aufwendigen Arbeiten für die Brief-Ausgabe weiter.⁸⁸ 1991 setzte außerdem die Projektierung einer historisch-kritischen Edition der Werke und des Briefwechsels von Ludwig Achim von Arnim ein, die mehrere Forscher aus dem In- und Ausland in Kooperation mit der Stiftung herausgeben.⁸⁹

Die Herzogin Anna Amalia Bibliothek erarbeitete, wie gewohnt, Personalbibliographien und die *Internationale Bibliographie zur deutschen Klassik*.⁹⁰ Literaturwissenschaftler des Forschungsinstituts bereiteten in Kooperation mit dem Germanistischen Institut der Technischen Hochschule Aachen als Schwerpunktaufgabe ein mehrbändiges *Goethe-Handbuch* vor, das inzwischen als ein Standardwerk der Forschung gelten darf.⁹¹ Und in diese Zeit des Aufbruchs fallen die ersten Planungen für die interdisziplinären Forschungsprojekte *Völkische und nationalsozialistische Instrumentalisierung der kulturellen Traditionen Weimars von 1885 bis 1945* und *Weimarer Klassik in der DDR*.⁹² Für die Entwicklung war nützlich, daß die ca. zehn unbefristeten Stellen im umgewandelten Forschungsinstitut in den ersten Wirtschaftsplänen erhalten blieben und dadurch für die Bearbeitung neuer editorischer und literaturwissenschaftlicher Projekte zur Verfügung standen. Erst im Laufe der neunziger Jahre wurden diese Stellen im Zuge der konsequenten Umwandlung der Forschung auf Drittmittel-Förderung und bei Abschluß von Vorhaben sukzessiv gestrichen oder umgeschichtet.

Die Bestrebung, die wissenschaftliche Tätigkeit in Richtung auf die Gründung eines außeruniversitären Forschungsinstituts der »Blauen Liste« (seit 1992

der Leibniz-Gemeinschaft) zu profilieren, das zu gleichen Teilen vom Bund und vom Land Thüringen zu tragen gewesen wäre, wurde zu Gunsten der Erhaltung und Sicherung der Gesamteinrichtung als Kulturstiftung aufgegeben, obwohl das Bundesministerium für Forschung und Technologie gerade zu dieser Zeit prüfte, in welchem Umfang ostdeutsche »Museen vor allem mit wissenschaftlicher Zielsetzung« gemäß Artikel 91 b des Grundgesetzes gefördert werden könnten.⁹³

V. Waren die Gespräche zwischen der Leitung der NFG und der Kulturabteilung des BMI im Jahre 1990 durch ein hohes Maß an Einvernehmlichkeit gekennzeichnet, so traten im Vorfeld der Errichtung der Stiftung Interessenkonflikte zwischen dem Freistaat Thüringen und der Stadt Weimar einerseits und dem Direktorium der NFG andererseits auf. Der Weimarer Oberbürgermeister, der deswegen mehrfach in den Bundesministerien des Inneren und der Finanzen intervenierte, beanspruchte die »Personalhoheit« für die NFG/SWK sowie die Zuständigkeit für einzelne Erinnerungsstätten und die Parks und Gärten in der Stadt. Er beabsichtigte sogar, aus den klassischen Stätten »verschiedenes herauszulösen.«⁹⁴ Daß sich die Stadt mit solchen Überlegungen, die im übrigen finanziell nicht zu realisieren gewesen wären, nicht durchsetzte, versteht sich beinahe von selbst.

Vor allem zwischen dem Thüringer Ministerium und dem BMI gab es Unstimmigkeiten, die nicht etwa die NFG verursachten. Ein Beispiel dafür war die Vorbereitung des Wirtschaftsplanes für 1992. Am 4. Januar 1991 sandte die Generaldirektion den mit dem Bund seit September 1990 ausgehandelten Haushaltsplan für 1991 dem Ministerium zu.⁹⁵ Und bereits unter dem 7. März 1991 schickte sie auftragsgemäß die Haushaltsvorlage für 1992 mit einem Volumen von 19 Millionen und einem Gesamtzuschuß von 15,5 Millionen DM (den sich Bund, Land und Stadt nach Errichtung der Stiftung zu teilen hätten) nach Bonn und nach Erfurt. Ein hoher Beamter in Erfurt vermerkte dazu: »Bonn hängt sich schon wieder rein! Die wollen den Wirtschaftsplan für 92. Wer ist eigentlich Herr des Verfahrens?«⁹⁶ Diese Notiz wird verständlich, wenn man berücksichtigt, daß das Thüringer Ministerium für Wissenschaft und Kunst erst am 6. August 1991 seine Einrichtungen (die aus dem »Substanzerhaltungsprogramm«, dem »Infrastrukturprogramm« und dem »Programm für Denkmalpflege« des Bundes geförderten) bat, die Haushaltsplanung für 1992 bis zum 31. August 1991 einzureichen: »Bei der Erarbeitung der Wirtschaftspläne bitte ich zu beachten, daß Bund und Land das Jahr 1991 als finanzierte Bedenkzeit apostrophiert hatten.«⁹⁷ Demzufolge forderte das Ministerium, das Haushaltsvolumen für 1992 müsse »unter der Größe des Jahres 1991 liegen.«⁹⁸ Dies allerdings war wegen der durch Tarifabschlüsse steigenden Personalkosten ohnehin illusorisch.

Die Rivalitäten zwischen den Ländern und dem Bund, die in der Bundesrepublik von Anfang existierten, aber erst Jahre nach der Vereinigung durch die Etablierung eines Staatsministers für Kultur und Medien im Sinne einer Verstärkung nationaler Kompetenzen gedämpft werden konnten,⁹⁹ dürften gerade zu dieser Zeit besonders unproduktiv gewesen sein, weil das BMI die Hoheit des Sitzlandes Thüringen einerseits nicht in Zweifel zog und die NFG andererseits unterstützte. Und nicht nur die Weimarer Institution. Am 14. November 1990 beschloß die Bundesregierung, 1991 für das Substanzerhaltungsprogramm und für das kulturelle Infrastrukturprogramm in den neuen Bundesländern insgesamt 900 Millionen DM Fördermittel freizugeben.¹⁰⁰ Außerdem erweiterte das BMI die institutionelle Kulturförderung auf das Beitrittsgebiet in Höhe von über 193 Millionen DM für herausragende Einrichtungen wie eben die NFG. Im Jahre 1991 flossen aus dem Haushalt des BMI »für zeitlich begrenzte Maßnahmen einer Übergangsförderung zur Erhaltung kultureller Substanz in dem Gebiet der ehemaligen DDR« nahezu 1,3 Milliarden DM.¹⁰¹ Sonderprogramme eingeschlossen, förderte der Bund von 1991 bis 1994 die Kultur in den neuen Bundesländern mit insgesamt 3,3 Milliarden DM.¹⁰² Und nach dem 1. Januar 1995 nahm die Bundesregierung ihre Verantwortung für die Erhaltung und Entwicklung der Kultur im Osten Deutschlands im Rahmen der *Leuchtturm-förderung* im enormen Umfang wahr.¹⁰³

Die Federführung bei der Errichtung der Stiftung in Weimar lag, Grundgesetz und Einigungsvertrag folgend, beim Thüringer Ministerium für Wissenschaft und Kunst. Ein erster ministerieller Entwurf für eine Satzung vom 20. März 1991 umriß die Aufgaben und die Organisationsform der durch Zuschüsse vom Bund (50%), dem Land (40%) und der Stadt Weimar (10%) gemeinsam zu tragenden Stiftung.¹⁰⁴ Vorläufig blieb es noch beim alten Namen, wenngleich etwas verkürzt: »Nationale Forschungs- und Gedenkstätten Weimar (NFG)«. In dem Stiftungsrat, dem obersten Aufsichtsgremium, sollten die Innen- und Finanzministerien von Land und Bund sowie die Stadt Weimar als stimmberechtigte Mitglieder vertreten sein. Daneben war ein wissenschaftlicher Beirat vorgesehen. An der Spitze der Stiftung stand zunächst noch ein Generaldirektor (später Präsident), der die Beschlüsse des Stiftungsrates und die Empfehlungen des wissenschaftlichen Beirates umsetzte. In den nächsten Monaten ging dieser Entwurf in mehrere Runden, zwischen dem Thüringer Ministerium, den weiteren potentiellen Trägern und Zuwendungsgebern sowie dem Direktorium der NFG. Am 1. Oktober fand in der den Errichtungserlaß vom 14. Oktober 1991 unmittelbar vorbereitenden Sitzung von Zuwendungsgebern und in Aussicht genommenen wissenschaftlichen Mitgliedern des Stiftungsrates eine vorläufig abschließende Beratung statt. Die Auffassungen des Direktoriums fanden keinerlei Gehör, am Ende setzte sich das Ministerium über alle Einwände, selbst von Stiftungsratsmitgliedern, hinweg – die Satzung sei im Grunde

»oktroziert« worden, wie ein Teilnehmer der Besprechung später formulierte.¹⁰⁵

Etablierung eines Vorstandes der Stiftung, bestehend aus Präsident und Verwaltungsdirektor, der Verzicht auf einen wissenschaftlichen Beirat (statt dessen nominierte man 5 Wissenschaftler für den Stiftungsrat) und die Nichtaufnahme des Direktoriums als eines »Organs« der Stiftung waren die strittigsten Festlegungen. Auf einen Brief des übergangenen Direktoriums an das Ministerium erfolgte keine Reaktion. Im Protokoll der Direktorenberatung vom 29. Oktober (also nach Errichtung der Stiftung) steht: »Wir werden unseren Unmut über die Vorgehensweise der Landesregierung nicht konfrontativ äußern, sondern nach Wegen suchen, wie sich unser Anliegen über die Landtagsfraktionen etc. befördern läßt.«¹⁰⁶ Diese Wege vermochten die Direktoren in den nächsten Monaten nicht zu beschreiten, und es blieb bei den Beschlüssen der Sitzung vom 1. Oktober 1991.

Die Geschichte der SWK zeigte, daß vor allem die Idee eines Stiftungsvorstandes (mit der privilegierten Position des Verwaltungsdirektors), die Aufnahme der beratenden Wissenschaftler in den Stiftungsrat (in dem sie ihren Auftrag nicht so wirkungsmächtig zur Geltung brachten, wie es durch einen wissenschaftlichen Beirat möglich gewesen wäre) und die Untergewichtung des Direktoriums, vor allem seine eingeschränkten Mitspracherechte bei der Führung der Stiftung, problematische Entscheidungen waren, die die geschichtlich gewachsene Einmaligkeit der Weimarer Institute nicht berücksichtigten. Während die Unzulänglichkeiten im Hinblick auf Vorstand und Direktorium nach Errichtung der selbständigen Stiftung 1994 allmählich beseitigt werden konnten, konstituierte sich ein wissenschaftlicher Beirat erst nach der Umsetzung der Empfehlungen des Wissenschaftsrates (2004) und der von ihm eingesetzten Strukturkommission (2005) im Jahre 2007!]. Die rechtliche Überleitung der NFG zur SWK berücksichtigte insgesamt nicht die demokratischen Erfahrungen der Um- und Aufbruchszeit von 1989/90 – es fand ein bürokratischer Verwaltungsakt statt, ohne daß das Direktorium oder die Belegschaft mitgewirkt hätten.

Die konstituierende Sitzung des Stiftungsrates am 27. Januar 1992 bestätigte die »vorläufige Organisationsstruktur« als Ergebnis des seit Herbst 1989 andauernden, von innen heraus und nicht von außen geführten Umbaus der NFG.¹⁰⁷ Demnach existierten nun 6 Direktionen – in der Reihenfolge des Protokolls: Verwaltung, Goethe- und Schiller-Archiv, Germanistische Editionen und Forschung, Goethe-Nationalmuseum, Herzogin Anna Amalia Bibliothek (die Umbenennung erfolgte zum 300. Jubiläum im September 1991) und Denkmalpflege/Restaurierung. Gleichzeitig bekräftigten die Zuwendungsgeber die Notwendigkeit von Einsparungen gerade im Personalhaushalt. Für 1992 eingebracht wurden allerdings 350 feste Stellen und 19 mit dem Vermerk, daß sie 1993 wegfielen. Erneut zogen einige Teilnehmer der Sitzung das Vorstandsmodell in Zweifel, am Ende einigte man sich darauf, daß es bis zur vollen Errichtung der

Stiftung »erprobt werden soll« (diese Phase reichte über das Jahr 1994 hinaus). Der amtierende (unbefristet verbeamtete) Verwaltungsdirektor rückte in den Vorstand auf.

Die Berufung des Präsidenten (Beschluß des Stiftungsrates vom 24. März 1992) stellte nun eine durchaus unerwartete Entscheidung dar. Es war nämlich der Vorschlag unterbreitet worden, »daß man anstelle eines ausgewiesenen Literaturwissenschaftlers auch einen Kulturmanager an die Spitze der Stiftung wählen könne.«¹⁰⁸ Dies stand allerdings im Widerspruch zum Ausschreibungstext, der dem spezifischen wissenschaftlichen und kulturellen Profil der Stiftung entsprach. Darin suchte man eine »erfahrene, promovierte Persönlichkeit«, die »durch wissenschaftliche Leistung, vorzugsweise in den Bereichen Literatur- und Kunstwissenschaften, ausgewiesen« sein und »mehrjährige Berufserfahrung in Leitungsfunktionen im Wissenschafts- oder Kunstbereich« haben sollte.¹⁰⁹

Der Stiftungsrat entschied sich für den Juristen und Kulturmanager Bernd Kauffmann, zuletzt Generalsekretär der Stiftung Niedersachsen, der offensichtlich die Gewähr dafür bot, die SWK durch öffentlichkeitswirksame Projekte in der deutschen und europäischen Kulturlandschaft nachhaltig zu plazieren (Amtsantritt am 16. Juni 1992). Sicher war es notwendig, das Erscheinungsbild der SWK durch attraktive kulturelle und künstlerische Inszenierungen und Events zu vermitteln, und insofern schien es erforderlich zu sein, westliche Managementqualitäten zur Geltung zu bringen, doch wurde wohl nicht genügend bedacht, daß im Stiftungszweck die »Bewahrung und Erhaltung« sowie »Erschließung und Erforschung« vor der »Vermittlung und Verbreitung« der kulturellen Traditionsbestände rangieren.¹¹⁰ Daher dürfte bei der Bilanzierung der Arbeit der SWK in den neunziger Jahren von besonderem Interesse sein, welche Prioritäten im Hinblick auf die einzelnen Momente des Stiftungszweckes gesetzt wurden und welchen Rang dabei die bestandsführenden Direktionen (Archiv, Bibliothek, Museum) sowie die Forschung (Editionen, interdisziplinäre Projekte zur Klassik und ihrer Rezeption) und die Forschungsförderung einnahmen.

Anmerkungen

- 1 Die Studie zur Umgestaltung der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (NFG) in die Stiftung Weimarer Klassik (SWK) zwischen Herbst 1989 und 1992 versteht sich als Vorstufe einer umfassenden Untersuchung zur Geschichte dieser Institution im vereinigten Deutschland. Ihr Aussagewert dürfte dadurch eingeschränkt sein, daß allein die ostdeutschen Quellen die Materialbasis darstellen und nicht auch die – noch gesperrten – westdeutschen. Es wäre von Gewinn gewesen, wenn der Weimarer Transformationsprozeß noch stärker im Kontext der deutsch-deutschen Kulturverhandlungen und der Vorbereitung kultur- und erbpolitischer Dokumente auf beiden Seiten hätte betrach-

- tetet werden können. Dankbar benutzt wurden das Bundesarchiv Berlin, das Thüringische Hauptstaatsarchiv Weimar sowie das Institutsarchiv der NFG bzw. der SWK, das dem Goethe- und Schiller-Archiv angegliedert ist. Für freundliche Unterstützung danke ich Herrn Staatssekretär a. D. Dr. Udo Bartsch, zumal für unser Gespräch am 7. Februar 2009 in Berlin. – Der Verfasser war von 1986 bis 2008 leitender Mitarbeiter der NFG/SWK, vom 1. Februar 1990 bis 3. März 1992 Generaldirektor bzw. amtierender Präsident. Vgl. Paul Raabe: *Einleitung*, in: *Goethe, Grabbe und die Pflege der Literatur. Festschrift zum 65. Geburtstag von Lothar Ehrlich*, hg. von Holger Dainat, Burkhard Stenzel, Bielefeld 2008.
- 2 Karl Marx, Friedrich Engels: *Werke*, Bd. 18, Berlin 1964, S. 221. Vgl. Lothar Ehrlich: »Gemeingut der ganzen Gesellschaft.« *Weimarer Klassik in der DDR*, in: *Wege nach Weimar. Auf der Suche nach der Einheit von Kunst und Politik*, hg. von Hans Wilderott und Michael Dormann, Ausstellungskatalog, Berlin 1999.
 - 3 Vgl. insbes.: *Weimarer Klassik in der Ära Ulbricht*, hg. von Lothar Ehrlich, Gunther Mai unter Mitwirkung von Ingeborg Cleve, Köln–Weimar–Wien 2000; *Weimarer Klassik in der Ära Honecker*, hg. von Lothar Ehrlich, Gunther Mai unter Mitwirkung von Ingeborg Cleve, Köln–Weimar–Wien 2001.
 - 4 Vgl. dazu die Einleitung in: *Weimarer Klassik in der Ära Ulbricht*, S. 16 f. und die Literaturhinweise in den Anmerkungen.
 - 5 Vgl. Robert Grünbaum: *Jenseits des Alltags. Die Schriftsteller der DDR und die Revolution von 1989/90*, Baden-Baden 2002 (Diss. Chemnitz 1999).
 - 6 Vgl. Kristina Bauer-Volke: *Ostdeutschlands Problem mit der kulturellen Substanz. Gesellschaftliche Dimensionen des kulturellen Wandels*, in: *Labor Ostdeutschland. Kulturelle Praxis im gesellschaftlichen Wandel*, hg. von Kristina Bauer-Volke, Ina Dietzsch im Auftrag der Kulturstiftung des Bundes, Kassel 2003.
 - 7 Vgl. Georg Bollenbeck: *Weimar*, in: *Deutsche Erinnerungsorte*, hg. von Etienne François, Hagen Schulze, Bd. 1, München 2001.
 - 8 Vgl. *Weimar 1930. Politik und Kultur im Vorfeld der NS-Diktatur*, hg. von Lothar Ehrlich, Jürgen John, Köln–Weimar–Wien 1998; *Das Dritte Weimar. Klassik und Kultur im Nationalsozialismus*, hg. von Lothar Ehrlich, Jürgen John, Justus H. Ulbricht, Köln–Weimar–Wien 1999.
 - 9 Vgl. Lothar Ehrlich: *Die Goethe-Gesellschaft im Spannungsfeld der Deutschland- und Kulturpolitik der SED*, in: *Weimarer Klassik in der Ära Ulbricht*; Maria Schultz: *Zwischen Kultur und Politik. Die Hauptversammlungen der Goethe-Gesellschaft in den Jahren 1954 bis 1960 als Orte deutsch-deutscher Auseinandersetzungen*, in: *Goethe in Gesellschaft. Zur Geschichte einer literarischen Vereinigung vom Kaiserreich bis zum geteilten Deutschland*, hg. von Jochen Golz, Justus H. Ulbricht, Köln–Weimar–Wien 2005; Jochen Staadt: »Auf den Zinnen der Partei«. *Die SED-Führung plante 1967 eine Spaltung der Goethe-Gesellschaft*, in: Ebd..
 - 10 Vgl. »Forschen und Bilden«. *Die Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar 1953–1991*, hg. von Lothar Ehrlich, Köln–Weimar–Wien 2005; Gerhard Schmid: *Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar. Gewinn und Verlust von 35 Jahren »Erbepflege« in der DDR*, in: *Weimar - Archäologie eines Ortes*, im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik hg. von Georg Bollenbeck, Jochen Golz, Michael Knoche, Ulrike Steierwald, Weimar 2001.
 - 11 Paul Raabe: *Ein halbes Jahrhundert Weimar*, in: »Forschen und Bilden«.
 - 12 Rolf Lettmann: *Wie und weshalb und in welchem Umfeld aus den NFG die SWK(K) wurde und noch werden muß*, in: Ebd., S. 199, S. 202.

- 13 Ebd., S. 202.
- 14 Ebd., S. 200.
- 15 Ebd., S. 204.
- 16 Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar (künftig: ThHStAW), 742/13, Bl. 1.
- 17 *Denkschrift zur künftigen Entwicklung der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar* (Maschinenschrift), in: Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv (künftig: GSA), 150/4149.
- 18 Ebd., S. 1. Vgl. *Goethes Gespräche* I. . . I, hg. von Wolfgang Herwig, Zürich-Stuttgart 1972, Bd. 3.2, S. 723.
- 19 Vgl. Klaus von Beyme: *Kulturpolitik und nationale Identität. Studien zur Kulturpolitik zwischen staatlicher Steuerung und gesellschaftlicher Autonomie*, Opladen-Wiesbaden 1998, bes. S. 95–114.
- 20 Bundesarchiv Berlin (künftig: BArch), DR 1, 91056.
- 21 Ebd.
- 22 Vgl. vor allem Wolfgang Jäger: *Die Überwindung der Teilung. Der innerdeutsche Prozess der Vereinigung 1989/90*, Stuttgart 1998 (Geschichte der deutschen Einheit, 3); zu den unmittelbaren deutschlandpolitischen Voraussetzungen: Karl-Rudolf Korte: *Deutschlandpolitik in Helmut Kohls Kanzlerschaft, 1982-1989*, Stuttgart 1998 (Geschichte der deutschen Einheit, 1); *Handbuch der deutschen Einheit*, hg. von Werner Weidenfeld, Karl-Rudolf Korte, Neuaufll., Frankfurt/Main-New York 1999.
- 23 Nach Berichten der Ständigen Vertretung der Bundesrepublik in Ost-Berlin verliefen in diesen Monaten täglich ca. 2.500 Menschen die DDR. Vgl. Jäger: *Die Überwindung der Teilung*, S. 110.
- 24 Minister für Kultur, Dietmar Keller, an Ministerpräsident, Hans Modrow, 12.12.1989, in: BArch, DR 1, 13159.
- 25 BArch, DC 20, I, 3, 2931, Bl. 96.
- 26 Ebd., DR 1/91056.
- 27 Ebd.
- 28 ThHStAW, 713/13, Bl. 81–99.
- 29 Ebd., Bl. 4. Im Abschnitt (2) des Kulturartikels 35 im Einigungsvertrag wird dann stehen: »Die kulturelle Substanz in dem in Artikel 3 genannten Gebiet darf keinen Schaden nehmen.« *Die Verträge zur Einheit Deutschlands*, 2. Aufl., München 1992, S. 61.
- 30 ThHStAW, 713/13, Bl. 99.
- 31 BArch, DR 1/91056, Rede, S. 11.
- 32 Ebd., DR 1/91056.
- 33 Ebd.
- 34 ThHStAW, 713/13, Bl. 65.
- 35 *Über das Ende des Kulturministeriums und den Anfang einer neuen Kulturpolitik. Gespräch mit Udo Bartsch*, in: *Kultur in Deutschlands Osten. Mitteilungen aus der kulturwissenschaftlichen Forschung*, 15(1992), H. 32, S. 171.
- 36 BArch, DR 1/91055.
- 37 Zum verdienstvollen Wirken des Ministerialdirektors im BMI vgl. *Wanderungen durch die Kulturpolitik. Festschrift für Sieghardt v. Köckritz*, hg. von Günter Ermisch, Berlin 1993.
- 38 *Die Verträge zur Einheit Deutschlands*, S. 61.
- 39 Waldemar Ritter: *Kultur und Kulturpolitik im vereinigten Deutschland*, hg. vom Deutschen Kulturrat, Bonn-Berlin 2000, S. 57.
- 40 Udo Bartsch: *Blick zurück nach vorn. Erfahrungen, Enttäuschungen, Hoffnungen*, in:

- Was bleibt - Was wird. Der kulturelle Umbruch in den neuen Bundesländern*, hg. von Hermann Glaser, Bonn 1994, zitiert nach einem Sonderdruck, S. 7.
- 41 Ebd., S. 5. Bartsch bemängelt bei westlichen jungen Bundesbürgern eine ausgeprägte »Beziehungslosigkeit zur traditionsreichen Kultur- und Kulturlandschaft in Ostdeutschland« (ebd., S. 3).
- 42 Manfred Ackermann: *Phasen und Zäsuren des Erbeverständnisses der DDR*, in: *Rolle und Bedeutung der Ideologie, integrativer Faktoren und disziplinierender Praktiken in Staat und Gesellschaft der DDR* (Materialien der Enquete-Kommission »Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur in Deutschland«, hg. vom Deutschen Bundestag, III,2), Baden-Baden-Frankfurt/Main 1995, S. 788.
- 43 Vgl. Wolfgang Thierse: *Kulturelle Dimensionen der Deutschen Einheit. Über Differenz und Innovation in unserer Kultur*, in: *Jahrbuch für Kulturpolitik 2006. Thema: Diskurs Kulturpolitik*, Bd. 6, hg. für das Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft e. V. von Norbert Sievers, Bernd Wagner, Essen 2006.
- 44 Ackermann: *Phasen und Zäsuren des Erbeverständnisses der DDR*, S. 795.
- 45 Ebd., S. 793.
- 46 Ritter: *Kultur und Kulturpolitik*, S. 49.
- 47 ThHStAW, 713/13, Bl. 68.
- 48 *Über das Ende des Kulturministeriums*, S. 185.
- 49 ThHStAW, 713/13, Bl. 65.
- 50 *Amtsblatt des Thüringer Kultusministeriums und des Thüringer Ministeriums für Wissenschaft und Kunst*, Nr. 6/1991, S. 284 f.
- 51 *Gesetz- und Verordnungsblatt für den Freistaat Thüringen*, Nr. 24, Erfurt, 14.7.1994, S. 801 ff.
- 52 *Denkschrift*, S. 2.
- 53 Ebd., S. 3.
- 54 Ebd.
- 55 Ebd., S. 7.
- 56 Vgl. die in Anm. 3 genannten Publikationen.
- 57 Friedrich Nietzsche: *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, hg. von Giorgio Colli, Mazzino Montinari, Berlin-New York 1967 ff.; *Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*, Berlin-New York 1975 ff.; *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, München und Berlin-New York 1980; *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden*, München und Berlin-New York 1986.
- 58 Vgl. Steffen Dietzsch: *Der Eingeschlossene von Weimar. Zum Umgang mit Friedrich Nietzsche in den NFG*, in: »Forschen und Bilden«, S. 167-179. Seit 1982 versuchten die NFG und das Ministerium für Kultur im Hause des Nietzsche-Archivs eine kleine Erinnerungsstätte einzurichten, was – ebenso wie eine Nietzsche-Ausgabe – durch zahlreiche schriftliche Interventionen von Wolfgang Harich, auch an den für Kultur im Politbüro der SED zuständigen Sekretär Kurt Hager und an Honecker, mehrfach verhindert wurde. Vgl. Klaus Höpcke: *In den Orkus mit ihm oder ins Bücherregal? Zum Streit um die Aufhebung des Verdikts über Nietzsche in der DDR während der 80er Jahre*, in: Höpcke: *Gegensteuern. Zur Politikwechsel-Debatte*, Schkeuditz 1998 (Vortrag auf der Tagung *Nietzsche im Marxismus* der Stiftung Weimarer Klassik am 21.6.1997). – Zuletzt: Jürgen Große: *Nietzsche lesen. Rückblick auf eine Debatte*, in: *Weimarer Beiträge*, 55(2009)1.
- 59 Vgl. Richard Alewyn: *Goethe als Alibi?*, in: *Goethe im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Goethes in Deutschland*, hg. von Karl Robert Mandelkow, Teil IV, 1918-1932, München 1984.

- 60 *Genius huius Loci. Weimar. Kulturelle Entwürfe aus fünf Jahrhunderten*, Katalog, Weimar 1992.
- 61 Zur kulturellen Entwicklung Weimars in den 1990er Jahren vgl. Ralf Schlüter: *Symbolort Weimar oder Über die Produktivität von Missverhältnissen*, in: *Labor Ostdeutschland*.
- 62 *Denkschrift*, S. 3.
- 63 Ebd.
- 64 Vgl. dazu Runhild Arnold: *Erinnerungen an die Zwischenzeit*, in: *Ralf Schröder (1927-2001). Das schwierige Leben eines bedeutenden Slawisten*, Bd. 1: *Erinnerungen. Beiträge zu seinem Werk. Bibliographie*, hg. von Willi Beitz, Leipzig 2003; Fritz Mierau erinnerte sich am 6. November 2008 anlässlich der Lesung aus seiner Autobiographie *Mein russisches Jahrhundert* (Hamburg 2002) in der Weimarer Stadtbibliothek an diese außergewöhnlichen Veranstaltungen, die so nirgends hätten stattfinden können.
- 65 Vgl. dazu Christoph Victor: *Oktoberfrühling - die Wende in Weimar*, Weimar 1992; *Tagebuch der Stadt Weimar. Von der Wende bis heute*, Frankfurt/Main-Karlsruhe 1992; *Chronik der Stadt Weimar 1989 ff.*, hg. von der Stadt Weimar, Stadtmuseum.
- 66 BArch, DR 1/7203.
- 67 Ebd.
- 68 GSA, 150/3979.
- 69 Privatarchiv des Verfassers.
- 70 Ebd.
- 71 So auch die Einschätzung von Staatssekretär Udo Bartsch, in: *Über das Ende des Kulturministeriums*, S. 177.
- 72 *Die Verträge zur Einheit Deutschlands*, S. 62. In der *Eröffnungsbilanz* des BMI von 1991 sind insgesamt 50 (!) Einrichtungen verzeichnet, darunter die NFG. Bis zum 3.10.1990 hatte schon eine »Auflösung bzw. Abwicklung« von dreizehn »nachgeordnetel[n] zentrale[n] Haushaltseinrichtungen« des Kulturministeriums stattgefunden. In: *Auf dem Weg zur inneren Einheit Deutschlands. Kultur und Kunst in Ostdeutschland zwischen politischer Wende und geschichtlichem Umbruch, 1989-1991, Eröffnungsbilanz*, BMI, Außenstelle Berlin, Fachbereich Kultur, Berlin [1991], S. 24 a-c. Vgl.: Anja Scholz, Cornelia Waldkircher-Heyne: *Entwicklungstrends von Kunst, Kultur und Medien in den neuen Bundesländern*, Gutachten im Auftrag des Bundesministers des Inneren, Berlin-München 1994.
- 73 BArch, DR 1/91054, Teil 1.
- 74 Ebd.
- 75 Ebd.
- 76 Ebd., DR 1/91056.
- 77 GSA, 150/3574.
- 78 Ebd.
- 79 Vgl. Paul Raabe: *Nachruf auf Manfred-Udo Schmidt (1940-2006). Verwaltungsdirektor der Stiftung Weimarer Klassik von 1992 bis 2003*, in: *Anna Amalia, Carl August und das Ereignis Weimar*, hg. von Hellmut Th. Seemann (Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar, 1), Göttingen 2007, S. 385 f.
- 80 Vgl. die Arbeiten von Peer Pasternack, Institut für Hochschulforschung Wittenberg, u. a.: *DDR-Wissenschaftsgeschichte und Umbau von Hochschule und Wissenschaft in Ostdeutschland. Bibliographie 1989-1993*, Leipzig 1994; »Demokratische Erneuerung«. Eine universitätsgeschichtliche Untersuchung des ostdeutschen Hochschulumbaus 1989-1995. Mit zwei Fallstudien: *Universität Leipzig und Humboldt-Universität zu*

Berlin, Weinheim 1999. Auf die Germanistik bezogen: *Evaluationskultur als Streitkultur*, hg. von Petra Boden und Frank-Rutger Hausmann, in: *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes*, 52(2005)4, hierin bes. die Beiträge von Eberhard Lämmert: *Empfang in der Bundesrepublik. Zur Evaluation der Geisteswissenschaften an den Universitäten und an den Akademien der Wissenschaften und der Künste der DDR*, und Klaus Weimar: *Versuch, das Verschwinden der DDR-Germanistik zu begreifen oder doch ansatzweise zu beschreiben*. Das Themenheft geht auf einen Workshop zur »institutionellen Abwicklung der ostdeutschen Germanistik« auf dem Münchner Germanistentag 2004 zurück.

- 81 Vgl. »Forschen und Bilden«, S. 202. In den folgenden Jahren fand quasi noch ein weiterer *Elitenwechsel* statt, als mittlerweile das Direktorium der Stiftung nur noch aus Westdeutschen besteht, obwohl die in der Übergangszeit herangezogenen persönlichen und fachlichen Argumentationen nach fast zwei Jahrzehnten irrelevant sein sollten. Ein eklatantes Beispiel aus der Gegenwart (2007/2008) stellt darüber hinaus der von der Strukturkommission empfohlene Neuaufbau von zwei Referaten beim Präsidenten dar. In den Referaten Kommunikation, Öffentlichkeitsarbeit, Marketing sowie Forschung und Bildung (zunächst mindestens 6 neu, von außen besetzte Stellen) gelang es keinem einzigen jungen ostdeutschen Bewerber, zum Zuge zu kommen, obwohl sie bereits im vereinigten Deutschland ausgebildet wurden. Über die Gründe für diese Personalentscheidungen mag man nur spekulieren. – Zur divergenten Sozialisation und den mentalen Differenzen der Bürger der DDR und der alten Bundesrepublik sowie zu den nach der Vereinigung allein für jene notwendigen habituellen Transformationen vgl. Heiner Meulemann: *Werte und Wertewandel. Zur Identität einer geteilten und wieder vereinten Nation*, Weinheim u. a. 1996. Zur Mentalität der neuen Bundesbürger vgl. Wolfgang Engler: *Die Ostdeutschen. Kunde von einem verlorenen Land*, Berlin 1999; ders.: *Die Ostdeutschen als Avantgarde*, Berlin 2002.
- 82 Vgl. *Verzeichnis wissenschaftlicher Publikationen der NFG und zu ihrer Geschichte*, in: »Forschen und Bilden«, S. 207–214.
- 83 Vgl. *Institut für klassische deutsche Literatur. Bibliographie der Veröffentlichungen, 1978–1991*, mit einer Vorbemerkung von Hans-Dietrich Dahnke, Weimar 1991.
- 84 *Schillers Werke. Nationalausgabe*, hg. im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik und des Schiller-Nationalmuseums Marbach, begründet von Julius Petersen, fortgeführt von Lieselotte Blumenthal, Benno von Wiese, Siegfried Seidel, hg. von Norbert Oellers, Weimar 1943 ff.; Heinrich Heine: *Werke. Briefwechsel, Lebenszeugnisse. Säkularausgabe*, Berlin–Paris 1970 ff.; Johann Gottfried Herder: *Briefe. Gesamtausgabe, 1763–1803*, unter Leitung von Karl-Heinz Hahn hg. von den NFG (Goethe- und Schiller-Archiv), bearbeitet von Wilhelm Dobbek, Günter Arnold, Weimar 1977 ff.; *Briefe an Goethe. Gesamtausgabe in Regestform*, hg. von Karl-Heinz Hahn, Redaktor: Irtraut Schmid, Weimar 1980 ff. (alle Ausgaben noch nicht abgeschlossen).
- 85 Paul Raabe hatte 1990 die bis dahin bekannten Briefe als Supplement zur *Weimarer Ausgabe* publiziert: *Goethes Werke*, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1887–1919, 143 Bde. Fotomechanischer Nachdruck, München 1987, *Nachträge und Register zur IV. Abteilung, Briefe*, hg. von Paul Raabe, Bd. 1–3 (Bd. 51–53), München 1990. In der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel wurden unter seiner Leitung Vorarbeiten für die Weimarer Edition durchgeführt. Am 14. und 15. September 1990 fand zu beiden editorischen Goethe-Projekten in Wolfenbüttel eine Beratung statt; vgl. Paul Raabe: *Ein halbes Jahrhundert Weimar*, in: »Forschen und Bilden«, S. 194 f.

- 86 Vgl. Hans Böhm: *Neue Weimarer Ausgabe. Bemerkungen zur Neubearbeitung der Briefe und Tagebücher Goethes. Abteilung III und IV der Weimarer Ausgabe*, in: *Goethe. Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft*, 29 (1967), S. 104 ff.
- 87 Johann Wolfgang Goethe: *Tagebücher. Historisch-kritische Ausgabe*, im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik hg. von Jochen Golz unter Mitarbeit von Wolfgang Albrecht, Andreas Döhler, Edith Zehm, Stuttgart-Weimar 1998 ff.
- 88 Johann Wolfgang Goethe: *Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, im Auftrag der Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv hg. von Georg Kurscheidt, Norbert Oellers, Elke Richter, Berlin 2008 ff.
- 89 Ludwig Achim von Arnim: *Werke und Briefwechsel. Historisch-kritische Ausgabe*, in Zusammenarbeit mit der Stiftung Weimarer Klassik hg. von Roswitha Burwick, Lothar Ehrlich, Heinz Härtl, Renate Moering, Ulfert Rieckefs, Christof Wingertzahn, Tübingen 2000 ff.
- 90 Zunächst erschienen: *Internationale Bibliographie zur deutschen Klassik, 1750-1850*, bearbeitet von Günther Mühlpfordt, Heidi Zeilinger, Folge 36 (1989), Weimar 1991 [wird jährlich fortgesetzt]; *Herder-Bibliographie 1977-1992*, bearbeitet von Doris Kuhles, Stuttgart-Weimar 1994.
- 91 *Goethe-Handbuch in vier Bänden*, hg. von Bernd Witte, Theo Buck, Hans-Dietrich Dahnke, Regine Otto, Peter Schmidt, Stuttgart-Weimar 1996-1999.
- 92 Vgl. die in Anm. 8 und 3 genannten Publikationen.
- 93 Ritter: *Kultur und Kulturpolitik*, S. 24. Das Ministerium für Innerdeutsche Beziehungen hatte schon am 6. Juli 1990 über diese Möglichkeit der Forschungsförderung informiert, vgl. BAArch, DR 1, 91055.
- 94 Vgl. Protokoll des Direktoriums, 3.7.1991, sowie Gedächtnisprotokoll des Verwaltungsdirektors zu einem Besuch im BMI, 6.8.1991, GSA, 150/3574.
- 95 ThHStAW, 742/131, Bd. 1, Bl. 60 ff.
- 96 Ebd., Bd. 2, Bl. 28.
- 97 Ebd., 711/3, Bl. 3
- 98 Ebd.
- 99 Vgl. *Thema: Kulturföderalismus*, in: *Jahrbuch für Kulturpolitik* 2001, Bd. 2, hg. für das Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft von Thomas Röbbke, Bernd Wagner, Essen 2002; Alexander Endreß: *Die Kulturpolitik des Bundes. Strukturelle und inhaltliche Neuorientierung zur Jahrtausendwende?*, Berlin 2005; Christina Schulz: *Neugestaltung der öffentlichen Kulturförderung in Deutschland*, Marburg 2007.
- 100 *Blaubuch 2002/2003. Kulturelle Leuchttürme in Brandenburg, Mecklenburg-Vorpommern, Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen I. . J.*, erarbeitet von Paul Raabe, Berlin 2002, S. 19 f.
- 101 Das Zitat: Ebd.; die Summe (genau: 1.286.813.730 DM) in: *Auf dem Weg zur inneren Einheit Deutschlands*, S. 34.
- 102 *Handbuch der deutschen Einheit*, S. 516. Für den Zeitraum bis 1993 sind es 2,8 Milliarden DM. Vgl. *Blaubuch 2002/2003*, S. 20.
- 103 Vgl. dazu *Blaubuch 2002/2003*, passim.
- 104 Vgl. GSA, 150/4149.
- 105 Der Direktor des Schiller-Nationalmuseum/Deutsches Literaturarchiv Marbach, Ulrich Ott, an den Staatssekretär im Thüringer Ministerium für Wissenschaft und Kunst, 27.11.1991, Institutsarchiv (künftig: IA), ohne Signatur.
- 106 GSA, 150/3970.
- 107 Vgl. Protokoll der Sitzung des Stiftungsrates, 27.1.1992, S. 5, IA, ohne Signatur.

108 IA, ohne Signatur.

109 Vgl. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 9.11.1991, *Die Zeit*, 15.11.1991.

110 Vgl. *Erlaß über die Errichtung einer unselbständigen »Stiftung Weimarer Klassik«* vom 14. Oktober 1991, in: *Amtsblatt des Thüringer Kultusministeriums und des Thüringer Ministeriums für Wissenschaft und Kunst*, 6/1991, S. 284.

Weimarer Beiträge

Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften

55. Jahrgang
Jahresinhaltsverzeichnis 2009

AUFSÄTZE – DISKUSSION

- Albrecht, Friedrich* – Zwischen den Fronten des Kalten Krieges. Zur Situation des späten Klaus Mann (39 S.) 1/2009
- Biener, Joachim* – »Wer bist du, Rudi?« Rudolf Herrstadt (1903–1966) (2 S.) 1/2009
- Braun, Stephan* – Die Zeit danach vorstellen. Überlebensfiguren bei Goethe, Kleist, Nietzsche und Heiner Müller (22 S.) 1/2009
- Briegleb, Klaus* – Die Solidarität der Generationen. Laudatio auf Wolf Biermann anlässlich der Verleihung der Ehrendoktorwürde der Humboldt-Universität (5 S.) 4/2009
- Briese, Olaf* – »Wartungsarm und formschön«. Zur Ästhetik der »Berliner Mauer« (25 S.) 3/2009
- Ehrlich, Lothar* – Für und Wider einer Transformation. Die Umgestaltung der »Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar« zur »Stiftung Weimarer Klassik« im Kontext der deutschen Vereinigung (1989–1992) (25 S.) 4/2009
- Engelmann, Peter* – Nachruf auf Wendelin Schmidt-Dengler (1 S.) 1/2009
- Franz, Michael* – Ein riskantes Leben in mörderischen Zeiten. Zu Irina Liebmann: Wäre es schön? Es wäre schön! Mein Vater Rudolf Herrstadt (5 S.) 1/2009
- Fues, Wolfram Malte* – »am ende warten die wörter«. Zum Erscheinen des I. Bandes der Werke Wolfgang Hilbigs (7 S.) 2/2009
- Gebert, Sigbert* – Vor dem Nichts. Zur gegenwärtigen Lage der Philosophie (8 S.) 1/2009

vergleichende Darstellung der Entwicklungen in der DDR und der Bundesrepublik. Der Autor hat sich nun so lange mit dem Material beschäftigt, daß ein solcher Vergleich unternommen werden könnte. Vorarbeiten dafür gibt es kaum, ich wüßte nur eine zu nennen, wiederum von Heinz Hirdina (*Offene Strukturen, geschlossene For-*

men. DDR- und BRD-Design. Ein Vergleich, in: Heinz Hirdina: *Am Ende ist alles Design. Texte zum Design 1971-2004*, Berlin 2008). Soweit ich weiß, plant der Autor einen solchen Vergleich. Wer sonst sollte sich an diese Aufgabe des Vergleichs zweier Universen heranwagen?

Achim Trebels

Weimarer Beiträge

Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik
und Kulturwissenschaften

55. Jahrgang
Jahresinhaltsverzeichnis 2009

AUFSÄTZE – DISKUSSION

- Albrecht, Friedrich* – Zwischen den Fronten des Kalten Krieges. Zur Situation des späten Klaus Mann (39 S.) 1/2009
- Biener, Joachim* – »Wer bist du, Rudi?« Rudolf Herrstadt (1903–1966) (2 S.) 1/2009
- Braun, Stephan* – Die Zeit danach vorstellen. Überlebensfiguren bei Goethe, Kleist, Nietzsche und Heiner Müller (22 S.) 1/2009
- Briegleb, Klaus* – Die Solidarität der Generationen. Laudatio auf Wolf Biermann anlässlich der Verleihung der Ehrendoktorwürde der Humboldt-Universität (5 S.) 4/2009
- Briese, Olaf* – »Wartungsarm und formschön«. Zur Ästhetik der »Berliner Mauer« (25 S.) 3/2009
- Ehrlich, Lothar* – Für und Wider einer Transformation. Die Umgestaltung der »Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar« zur »Stiftung Weimarer Klassik« im Kontext der deutschen Vereinigung (1989–1992) (25 S.) 4/2009
- Engelmann, Peter* – Nachruf auf Wendelin Schmidt-Dengler (1 S.) 1/2009
- Franz, Michael* – Ein riskantes Leben in mörderischen Zeiten. Zu Irina Liebmann: Wäre es schön? Es wäre schön! Mein Vater Rudolf Herrstadt (5 S.) 1/2009
- Fues, Wolfram Malte* – »am ende warten die wörter«. Zum Erscheinen des I. Bandes der Werke Wolfgang Hilbigs (7 S.) 2/2009
- Gebert, Sigbert* – Vor dem Nichts. Zur gegenwärtigen Lage der Philosophie (8 S.) 1/2009

<i>Glazenapp, Jörn</i> - Bergson - Bazin - Chaplin. Anmerkungen zur Körperkomik (12 S.)	3/2009
<i>Große, Jürgen</i> - Nietzsche lesen. Rückblick auf eine Debatte (32 S.) ...	1/2009
<i>Hajduk, Stefan</i> - Identität und Verlust. Der Wandel des Familienbildes und die Dynamik der Geniuspsychologie in »Wilhelm Meisters Lehrjahre« (25 S.)	2/2009
<i>Hansen, Flemming Finn</i> - Erinnerung und Geschichtsbewußtsein bei Stephan Hermlin (23 S.)	4/2009
<i>Hausmann, Sibylla</i> - Ein »Kosmos im Backofen«. Zum Motiv des Essens in der zeitgenössischen Lyrik (21 S.)	4/2009
<i>Heukenkamp, Ursula</i> - Die »Faust-Reihe«. Ein Kapitel aus der Entstehungsgeschichte der DDR-Literatur (19 S.)	4/2009
<i>Hoffmann, Torsten</i> - Das Interview als Kunstwerk. Plädoyer für die Analyse von Schriftstellerinterviews am Beispiel W.G. Sebalds (17 S.)	2/2009
<i>Klein, Wolfgang</i> - Parteien und Intellektuelle. Beobachtungen in einem großen Werk zur deutschen Volksfront (8 S.)	3/2009
<i>Kooyman, Arthur</i> - »Sprachgitter« von Paul Celan. Eine Analyse und Interpretation des Gedichtes (8 S.)	2/2009
<i>Mecky Zaragoza, Gabrijela</i> - Vitzliputzlis Verteufelung. Heines poetisches Spiel mit der Konquista (26 S.)	2/2009
<i>Nitschke, Claudia</i> - Unanständige Wiedergänger. Liebe und Revolution in Erzählungen von Arnim und Eichendorff (29 S.)	2/2009
<i>Onken, Aiko</i> - Faktographie und Identitätskonstruktion in der Autobiographie. Zum Beispiel Jens Bisky: »Geboren am 13. August. Der Sozialismus und ich« (15 S.)	2/2009
<i>Richter, Gerhard</i> - Zu spät? Nachheit und Kritik (20 S.)	1/2009
<i>Schlenstedt, Dieter</i> - Eine deutsche Erinnerung. Erwin Strittmatter als Fall (23 S.)	4/2009
<i>Schmidt, Dietmar</i> - Die Majestät der Mimikry. Frank Wedekinds poetische Ahasver-Satire (32 S.)	3/2009
<i>Stemberger, Martina</i> - Der Tod der Tänzerin oder (De)Konstruktionen der Differenz. Paul Morands »musikalischer« Rassismus (21 S.)	3/2009

<i>Stocker, Günther</i> – Der Kalte Krieg in der österreichischen Literatur. Annäherungen an eine Lücke (22 S.)	1/2009
<i>Tholen, Toni</i> – Vaterschaft und Autorschaft. Zur Bestimmung eines prekären Verhältnisses in der Gegenwartsliteratur am Beispiel von Durs Grünbeins »Das erste Jahr. Berliner Aufzeichnungen« (16 S.)	2/2009
<i>Twelmann, Marcus</i> – Der (Anti-)Juridismus der reinen Vernunft. Zur Rechtsmetaphorik bei Kant (17 S.)	3/2009
<i>Urbich, Jan</i> – Ästhetischer Widerstand. Rilkes Inszenierung poetischer Subjektivität in »Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge« im Kontext philosophischer Subjektivitätskonzepte (23 S.)	3/2009
<i>Villwock, Peter</i> – Zu Jan Knopfs Beitrag »Zeit für neue »unbekannte« Brecht-Werke«. (Weimarer Beiträge, 4/2008) (1 S.)	2/2009
<i>Weiland, Andreas</i> – Heute höchst aktuell – der Blick zurück, auf eine fast schon vergessene Phase des Umbruchs im »Land der Mitte«. Einige Anmerkungen zu Weigui Fangs Geschichte der modernen chinesischen Literatur in denen Jahren zwischen 4.-Mai-Bewegung (1919) und Ausrufung der Volksrepublik (1949) (5 S.)	2/2009

BERICHT – REZENSIONEN

<i>Albert, Claudia</i> – Anne D. Peiter: Komik und Gewalt. Zur literarischen Verarbeitung der beiden Weltkriege und der Shoah (4 S.)	1/2009
<i>Albert, Claudia</i> – Gert Reifarth (Hg.): Das Innerste von außen. Zur deutschsprachigen Lyrik des 21. Jahrhunderts (3 S.)	2/2009
<i>Beitz, Willi</i> – Elke Scherstjanoi (Hg.): Zwei Staaten, zwei Literaturen?. Das Internationale Kolloquium des Schriftstellerverbandes in der DDR, Dezember 1964. Eine Dokumentation (4 S.)	4/2009
<i>Haucke, Lutz</i> – Henning Wrage: Die Zeit der Kunst. Literatur, Film und Fernsehen in der DDR der 1960er Jahre. Eine Kulturgeschichte in Beispielen (5 S.)	4/2009
<i>Mehring, Reinhard</i> – Martin Tielke: Der stille Bürgerkrieg. Ernst Jünger und Carl Schmitt im Dritten Reich (2 S.)	1/2009

<i>Peitsch, Helmut</i> – Dieter Schiller: Im Widerstreit geschrieben. Vermischte Texte zur Literatur 1966–2006 (6 S.)	4/2009
<i>Riedel, Volker</i> – Brigitte Nestler: Heinrich Mann-Bibliographie, Bd. 2: Das Werk (3 S.)	3/2009
<i>Riedel, Volker</i> – Peter Arlt: Die Flucht des Sisyphos. Griechischer Mythos und Kunst. Eine europäische Bildtradition, ihre Aktualität in der DDR und heute (3 S.)	4/2009
<i>Rosenberg, Rainer</i> – Ralf Klausnitzer, Carlos Spoerhase (Hg.): Kontroversen in der Literaturtheorie / Literaturtheorie in der Kontroverse (5 S.) ...	3/2009
<i>Scharbert, Gerhard</i> – Claudia Breger, Irmela Krüger-Fürhoff, Tanja Nusser (Hg.): Engineering Life. Narrationen vom Menschen in Biomedizin, Kultur und Literatur (5 S.)	3/2009
<i>Schmieder, Falko</i> – Jürgen Große: Kritik der Geschichte. Probleme und Formen seit 1800 (4 S.)	2/2009
<i>Trebeß, Achim</i> – Günter Höhne: Das große Lexikon DDR-Design (4 S.)	4/2009
<i>Weymann, Ulrike</i> – Michael Grisko: Heinrich Mann und der Film (4 S.)	3/2009