

# WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK  
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

1

2018

64. Jahrgang

*Sigrid Bauschinger* Gertrud Kantorowicz. Gedichte aus Theresienstadt ■

*Andreas Greiert* Anthropologischer Messianismus. Zum Marx-Bild

Walter Benjamins ■ *Jiyoung Shin* Robert Musils Prosa aus den 20er

Jahren als Praktik des Spacing ■ *Leopold Federmair* Zur Darstellung

der Infrarealität in Roberto Bolaños »Die wilden Detektive« ■

*David-Christopher Assmann, Nicola Menzel* »es ist eigentlich alles

ein Buch«. Peter Kurzecks Interviews ■ *Jörn Glasenapp*

Jia Zhangkes »Plattform« und das China der 1980er Jahre

Passagen Verlag

---

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

ISSN 0043-2199

---

Herausgegeben von Peter Engelmann  
gemeinsam mit Michael Franz und  
Daniel Weidner

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

---

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.

---

Verlag: Passagen Verlag GmbH, Wien;  
Walfischgasse 15/14, A-1010 Wien,  
Telefon: +43 (1) 513 77 61,  
Telefax: +43 (1) 512 63 27.  
E-Mail: [office@passagen.at](mailto:office@passagen.at)  
<http://www.passagen.at>

---

Bestellungen von Abonnements oder  
Einzelheften direkt bei jeder guten  
Buchhandlung oder beim Passagen  
Verlag.

---

Redaktion: Claudia Hein  
Redaktionanschrift:  
Weimarer Beiträge  
c/o Zentrum für Literatur- und  
Kulturforschung  
Schützenstraße 18  
D-10117 Berlin  
Telefon: +49 (30) 20192-460  
Telefax: +49 (30) 20192-154  
E-Mail: [weimarer.beitraege@passagen.at](mailto:weimarer.beitraege@passagen.at)

---

Zuschriften zum Inhalt sind an die Re-  
daktion ([weimarer.beitraege@passagen.at](mailto:weimarer.beitraege@passagen.at)),  
solche zum Bezug direkt an den Verlag  
([vertrieb@passagen.at](mailto:vertrieb@passagen.at)) zu richten.

Beiträge bitten wir als Word- bzw. RTF-  
Datei einzureichen.

---

---

# Inhalt

---

## *Aufsätze*

<i>Sigrid Bauschinger</i> Gertrud Kantorowicz. Gedichte aus Theresienstadt	5
<i>Andreas Greiert</i> Anthropologischer Messianismus. Zum Marx-Bild Walter Benjamins .....	22
<i>Jiyoung Shin</i> Unterwegssein am Rande »Europas«. Robert Musils Prosa aus den 20er Jahren als Praktik des Spacing .....	43
<i>Leopold Federmair</i> Stadtindianer auf der Suche nach ihren Wurzeln. Zur Darstellung der Infrarealität in Roberto Bolaños Roman »Die wil- den Detektive« .....	57
<i>David-Christopher Assmann, Nicola Menzel</i> »es ist eigentlich alles ein Buch«. Peter Kurzecks Interviews .....	74
<i>Jörn Glasenapp</i> Jugend ohne Boom oder: Wie man langsam von einer Revolution erzählt. Jia Zhangkes »Platform« und das China der 1980er Jahre .....	93

## *Miszellen - Diskussion - Rezensionen*

<i>Rüdiger Görner</i> »Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens« oder: Nachdenken über das exilierte Wort – unter besonderer Berücksichtigung der »Pontus«-Gedichte von Daniela Danz .....	118
<i>Peter Sprengel</i> »Wuchs Gras darüber«. Nachwachsendes Grün im Schnittfeld von Politik- und Erinnerungsdiskursen 1848 und heute ...	126
<i>Matthias Schöning</i> Was ist interessant an Ernst Troeltsch als Intellektuellem? Eine Skizze aus Anlass zweier Bände der kritischen Gesamtausgabe .....	134
<i>Thomas Schröder</i> Lorenz Jäger: Walter Benjamin. Das Leben ei- nes Unvollendeten; Markus Ophälders: Konstruktion von Erfahrung. Versuch über Walter Benjamin; Mauro Ponzì u.a. (Hg.): Der Kult des Kapitals. Kapitalismus und Religion bei Walter Benjamin; Christine Blättler, Christian Voller (Hg.): Walter Benjamin. Politisches Denken ...	142
<i>Markus Grill</i> Anton Kuh: Werke, hg. von Walter Schübler .....	149
<i>Tobias Heinrich</i> Robert Leucht, Magnus Wieland (Hg.): Dichterdarsteller. Fallstudien zur biographischen Legende des Autors im 20. und 21. Jahrhundert .....	153
<i>Sebastian Lübcke</i> Jörn Etzold, Moritz Hannemann (Hg.): <i>rhythmos</i> . Formen des Unbeständigen nach Hölderlin .....	156

---

Herausgeber

*Peter Engelmann* (Wien)

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

Wissenschaftlicher Beirat

*Alexander W. Belobratow* (St. Petersburg), *Helmut Galle* (São Paulo), *Willi Goetschel* (Toronto), *Dirk Kemper* (Moskau), *Harro Müller* (New York), *Anne-Kathrin Reulecke* (Graz), *Ritchie Robertson* (Oxford), *Klaus R. Scherpe* (Berlin), *Monika Schmitz-Emans* (Bochum), *Céline Trautmann-Waller* (Paris), *David Wellbery* (Chicago)

Autoren dieses Heftes

*Assmann, David-Christopher, Dr.* – Goethe-Universität Frankfurt, Institut für dt. Literatur und ihre Didaktik, Norbert-Wollheim-Platz 1, 60629 Frankfurt a.M., Deutschland

*Bauschinger, Sigrid, Prof. Dr.* – 7 Pease Place, Amherst, MA 01002, USA

*Federmaier, Leopold, Dr.* – Hiroshima-University, Faculty of Literature, Kagamiyama 1-2-3, 739-8522 Higashi-Hiroshima, Japan

*Glaser, Jörn, Prof. Dr.* – Otto-Friedrich-Universität Bamberg, Lehrstuhl für Literatur und Medien, Markusstr. 12b, 96047 Bamberg, Deutschland

*Görner, Rüdiger, Prof. Ph.D.* – Queen Mary University of London, School of Languages, Linguistics and Film, Mile End Road, London E1 4NS, UK

*Greiert, Andreas, Dr.* – Ruhrstr. 28, 22761 Hamburg, Deutschland

*Grill, Markus* – Karls-Universität Prag, Institut für germanische Studien, Náměstí Jana Palacha 2, 11638 Praha 1, Tschechien

*Heinrich, Tobias, Dr.* – University of Kent, School of European Cultures and Languages, Cornwallis North West 228, Canterbury, KENT CT2 7NF, UK

*Lübcke, Sebastian* – Hofhausstr. 25, 60389 Frankfurt am Main, Deutschland

*Menzel, Nicola* – Goethe-Universität Frankfurt, Institut für dt. Literatur und ihre Didaktik, Norbert-Wollheim-Platz 1, 60629 Frankfurt a.M., Deutschland

*Schöning, Matthias, PD Dr.* – Universität Konstanz, Fachbereich Literaturwissenschaft, Universitätsstr. 10, 78464 Konstanz, Deutschland

*Schröder, Thomas, Dr.* – Mehlpfortstr. 17, 67577 Alsheim, Deutschland

*Shin, Jiyoung, Prof. Dr.* – Duksung Women's University, Dept. of German Language & Literature, 33, Samyangro 144-gil, Dobong-Gu, Seoul 01369, Republik Korea

*Sprengel, Peter, Prof. Dr.* – Wartburgstr. 20, 10825 Berlin, Deutschland

*Redaktionsschluss:* 13. Februar 2018

---

*Sigrid Bauschinger*  
**Gertrud Kantorowicz**

*Gedichte aus Theresienstadt*

---

Nach der Befreiung des Konzentrationslagers Theresienstadt am 9. Mai 1945 fand die dort seit Februar inhaftierte Journalistin Eva Noack-Mosse eine kleine Anzahl von Gedichten und Gedichtfragmenten auf »Fetzen armseligen Papiers [...] meist mit Bleistift gekritzelt, vielfach durchgestrichen und verbessert, oft verlöscht und schwer lesbar.«<sup>1</sup> Sie wurden der dort am 19. April 1945 verstorbenen Kunsthistorikerin und Dichterin Gertrud Kantorowicz zugeschrieben und gehörten zu der »unüberschbaren Flut« von Versen, die sich laut Hans Günther Adlers monumentaler Geschichte von Theresienstadt über das Lager ergoss. Er sah in den meisten nur »ein einsames Gesellschaftsspiel mit sich selbst,« denn noch »ein klapperndes Versmaß verspricht mehr Schutz und Bestand als das Fristen eines zerhämmerten und gnadenlosen Daseins.«<sup>2</sup> Geht man aber von der persönlichen Bekanntschaft der jungen Gertrud Kantorowicz mit Stefan George und den hiermit verbundenen lange nachwirkenden Anregungen aus und wird ferner berücksichtigt, welche Rolle im George-Kreis die Antike-Rezeption gespielt hat, so ist es nicht mehr so verwunderlich, dass die meisten Theresienstadt-Gedichte Kantorowicz' in antikisierenden Versformen und im hohen Stil gehalten sind; das ist nicht nur eine unerhörte Verfremdung der herabziehenden und demütigenden Lagererfahrung, sondern auch ein Sich-Erheben über Schmutz, Gewalt und Ungeist, eine ganz persönlich geprägte poetische Selbstbehauptung und Widerstandshandlung. Diesen Zusammenhängen soll im Folgenden nachgegangen werden.

Adler kannte als Häftling in Theresienstadt Kantorowicz' Gedichte nicht. Später hat er bestätigt, »das Lager als Thema schimmert durch die kunstvollen Gedichte durch.«<sup>3</sup> Die von ihm genannten Themen der Lager-Lyrik wie »Hunger« oder »Transport« kommen bei ihr nicht vor. Weder hat sie ihre Gedichte dort vorgetragen noch sich an »Dichterwettbewerben mit Prämien« beteiligt.<sup>4</sup> Gertrud Kantorowicz, im Freundeskreis »Kanto« genannt, hat stets größte Zurückhaltung geübt und ihre Gedichte mit einer bemerkenswerten Ausnahme nur in ihrer Familie und unter Freunden bekanntwerden lassen. Am 9. Oktober 1876 in Posen geboren, erfüllte ihr Vater Max Kantorowicz, liberaler Demokrat, Stadtrat und Mitbegründer des weltweit bekannten Familienunter-

nehmens »Hartwig Kantorowicz Liköre«, den Wunsch seiner Tochter, ab 1896 in Berlin Philosophie, Archäologie und Kunstgeschichte zu studieren.<sup>5</sup> Als Frau musste sie dazu einen Antrag stellen und gab auch den Namen des Privatdozenten Georg Simmel an, der ihr Vorhaben unterstütze. Zu den Privatkolloquien und Vorträgen des Philosophen, einer der Begründer der Soziologie, strömte das Berliner Bildungsbürgertum. Simmel sprach und schrieb »über so weit auseinanderliegende Themen wie das Jodeln und die Prostitution [...] über Spiritismus und Pessimismus, über Henkel und die Alpen oder über ›Das Relative und das Absolute im Geschlechterproblem.«<sup>6</sup>

Natürlich schrieb Simmel auch über Literatur und veröffentlichte 1901 einen Essay über Stefan George, in dem er das völlige Neue in Georges Dichtung erkannte: »Jenes vollkommene Artistentum, das keinem bloß persönlichem Tone Raum gibt,« und das »dennoch so ganz intim, so ganz als Offenbarung letzter Seelentiefe und allerpersönlichsten Lebens erscheinen kann.«<sup>7</sup>

Durch Simmel lernte Kantorowicz die frühe Lyrik Georges kennen. Ihre eigenen Gedichte müssen Simmel bekannt gewesen sein. Schon Anfang November 1897 hatte er an den Dichter über das »Fräulein Kantorowicz« geschrieben mit der Bitte, sie zu einer seiner Lesungen einzuladen. Simmel nannte seine Studentin »ein noch junges, ungewöhnlich ernsthaftes Mädchen, dem Höchsten zugewandt, dem Feinsten zugänglich, dichterisch sehr begabt, und eine warme Verehrerin von Ihnen.«<sup>8</sup>

Kantorowicz sprach George zum ersten Mal im Haus des Malerpaars Sabine und Reinhard Lepsius in Berlin Westend, wo auch Simmel und seine Frau Gertrud verkehrten. Diese war als Malerin ausgebildete, schrieb aber ab 1906 unter dem Pseudonym Marie Luise Enekendorff kulturphilosophische Werke.<sup>9</sup> Die 21jährige Studentin schickte George, wohl auf dessen Aufforderung, einige Gedichte, die ihn beeindruckten: »Sie ldie Gedichtel erhalten ihren rang durch den künstlerischen ernst und fesseln durch ihre tiefe schwermut mitten im spiele kindlichen gestaltens.« Er spricht aber auch auf Kantorowicz' Bitte »als lehrer« und rät ihr zu »malen« statt »zu sagen, erzählen, auszudeuten.«<sup>10</sup> Zwei Jahre später erschienen acht Gedichte der 23jährigen mit der Widmung »Einer Toten« in den von George begründeten *Blättern für die Kunst* auf Wunsch der Dichterin unter dem Namen Pauly, »dem Namen meiner Mutter,« jedoch nicht geschlechtsneutral als »G. Pauly« worum sie gebeten hatte sondern unter »Gert Pauly«. Kantorowicz gebührt der Ruhm, als einzige Frau in den *Blättern* erschienen zu sein.

Michael Philipp, der den Spuren Georges bei Kantorowicz nachgeht, bemerkt, wie genau sie mit seinen Stilmitteln und der »von ihm aufgerufene Bilderwelt«<sup>11</sup> vertraut war, ohne dass sie eine Epigonin genannt werden könnte.

»Feierliche Kähne gleiten singend« (L, 67) durch artifizielle Parklandschaften zu weißen Schlössern und Reigentänzerinnen schreiten »zum heiligen Rhythmenrauschen.« (L, 61) Es ist die anti-naturalistische *l'art pour l'art*-Ästhetik, die George in den *Blättern* demonstrieren wollte. Der »Meister« wünschte weitere Gedichte der »poetesse« für die *Blätter*, aber sie hat wohl in dem »ersteln! Mißbehagen, das diesem Herausschicken, diesem seltsamen Ausliefern der eignen Dinge vorausgeht,«<sup>12</sup> wie sie ihm im Begleitschreiben der einzigen Sendung gestand, keine weiteren eingereicht, sondern sich dem Studium gewidmet und es 1903 in Zürich mit einer Dissertation *Über den Meister des Emmausbildes in San Salvatore zu Venedig* abgeschlossen. Dann zog sie ebenfalls nach Berlin Westend.

Kantorowicz, jetzt von George »dottorressa« genannt, beherbergte ihn oft, nicht nur während ihrer Abwesenheit. Im Freundeskreis wird sein Ausspruch überliefert, »Warum sollte ich sie nicht heiraten können?«<sup>13</sup> Das lag beiden wohl fern, denn Kantorowicz lebte als Sekretärin, Assistentin und Begleiterin zu Konferenzen und schließlich Geliebte ganz für den 18 Jahre älteren Georg Simmel. Er hatte »ihren Geist herangebildet, und sie hatte seine geschliffene Logik im Denken um die Jahrhundertwende übernommen.«<sup>14</sup> Wer beiden zuhörte, hatte den Eindruck als spräche Simmel zu einem »Über-Simmel.«<sup>15</sup> Im September 1904 brachte Gertrud Kantorowicz, auf Wunsch Simmels unter strengster Geheimhaltung, in Bologna die Tochter Maria Angela zur Welt. Simmels Frau, sein 1890 geborener Sohn Hans und selbst die engsten Freunde haben erst nach Simmels Tod 1918 von der inzwischen 15jährigen Angi erfahren. Kantorowicz gab sich als Patin ihrer Tochter aus, die zunächst in einer katholischen Familie in Belgien aufwuchs, später bei einer frommen Protestantin in Deutschland. An der Konfirmation nahm die »Patin« teil.<sup>16</sup>

Stefan George blieb der Leitstern über Gertrud Kantorowicz' Leben. 1924 ersuchte sie ihn um eine Begegnung, um »Rechenschaft über mich und mein Leben«<sup>17</sup> abzulegen. So erfuhr auch der Dichter von der Existenz Angelas. Er war von Kantorowicz' »diskretion« tief beeindruckt und meinte, sie »könne einem den glauben an den menschen wiedergeben.«<sup>18</sup> Offenbar wollte er mehr über Angi wissen, denn die Mutter legte ihrem Dankesbrief »sein Foto des Mädchens bei und berichtete ausführlich von dessen Ergehen.«<sup>19</sup> Georg Simmel hat seine Tochter nie sehen wollen.

Kantorowicz' Erschütterung über Georges Tod am 9. Dezember 1933 war groß. »Es ist wie Ende der Welt, und der Fußbreit festen Bodens wankt. Was ist noch, wenn Er nicht lenkt, und nach welchem Stern sehen?«<sup>20</sup> Philipp identifiziert in der Stelle eine Anspielung auf das 23. Gedicht aus dem dritten Buch des *Stern des Bundes*. Es ist ein Zeichen dafür, wie gewärtig George und sein Werk Kantorowicz stets waren.

Im Gegensatz zu George, dem Leitstern, lenkte Simmel Kantorowicz' Erdenwege. Als er den Ersten Weltkrieg »with enthusiasm that bordered on exultation«<sup>21</sup> willkommen hieß, hatte der 56jährige 1914 soeben eine Professur in Straßburg erhalten. Er tat freiwillig Nachtdienst und hob Gräben aus. Kantorowicz, ebenfalls voll patriotischer Begeisterung, ließ sich als Krankenschwester ausbilden, arbeitete in Lazarettzügen und von 1916 bis 1918 in einem Genußheim für Offiziere in Konstantinopel.

Simmels äußerst aufschlussreicher Brief an Kantorowicz vom 20. Mai 1918, als er bereits an Leberkrebs erkrankt war, zeigt jedoch seine völlige Ernüchterung. Er nennt den Krieg ein »Verhängnis« ohne »seelischen Sinn« und fragt, wie lang der selbstmörderische Wahnsinn noch dauern wird. Ob bei Kantorowicz ein ähnlicher Sinneswandel eintrat, ist nicht bekannt. Wie für George war ihr das Griechentum wegweisend. Dies war allerdings geprägt durch die besondere Art der Antike-Rezeption im George-Kreis. Als historischer Bezugspunkt für gemeinschaftliche Selbstverständigung war das Griechentum unverzichtbar für das Zusammendenken von Kunstform und Lebensform, vermittelt durch formale Autonomie und geistige Führung. Dieses Griechentum wurde jenseits des klassizistischen Philhellenismus gesucht, es war begleitet von der Aufwertung der Archaik und der differenzierten Erkundung der Spätantike. Es war gleichermaßen gegen den bürgerlichen Zeitgeist des »Banalismus« wie gegen den Furor der Massen gerichtet. Der Dichter hatte in der »Gottlosigkeit« der Epoche, im konsequenzblinden Technizismus und im Positivismus des Wissenschaftsbetriebs und nicht in vermeintlichen nationalen Interessen oder intellektuellen Gegensätzen zwischen Kultur und Zivilisation die Ursachen des Kriegs erkannt und damit »das Unglück kommen sehen.«<sup>22</sup> Deshalb hat er sich weder am Anfang noch am Ende zum Krieg geäußert. Die Zukunft sah er in einer deutschen Jugend, in der die Ideale der griechischen Welt bestehen blieben.

Kantorowicz hatte sich schon vor dem Krieg mit Plänen für eine größere Studie über die griechische Kunst beschäftigt, dazu kam es noch lange nicht. In Konstantinopel erreichte sie 1918 der wohl letzte Brief Simmels. Sie fuhr nach Straßburg und pflegte ihn zusammen mit Gertrud Simmel bis zu seinem Tod am 28. September 1918. Bei dem Begräbnis waren lediglich seine Frau, sein Sohn und Gertrud Kantorowicz zugegen.

1923 gab Kantorowicz Simmels *Fragmente und Aufsätze aus dem Nachlass und Veröffentlichungen der letzten Jahre* heraus, wozu sie ein Vorwort schrieb und womit sie noch einmal die Vielfalt seiner Interessen vom »Platonischen und modernen Eros« zur »Philosophie des Schauspielers« zeigen wollte. Der Großteil seines Nachlasses kam ihr bei einer Bahnfahrt abhanden.



Das Buch *Vom Wesen der griechischen Kunst* wäre Kantorowicz' *magnum opus* geworden. Es erschien 1961 postum, herausgegeben und mit Ergänzungen von Michael Landmann. Es ist eine gründliche kunstwissenschaftliche Studie, in der sich Kantorowicz dem Bewegungsproblem in bildnerischer Darstellung und Gestaltung widmet. Am Beispiel antiker Skulpturen zeigt sie auf, wie Bewegung zugleich »verharrt. Ähnlich paradox entfaltet sich der Einzelne in Skulpturengruppen.<sup>23</sup> Jürgen Egpytten wie Philipp sehen das Buch von Georges Geist durchdrungen.

1921 erwarb Kantorowicz ein Haus in Herlingen bei Ulm, wo sie mit ihrer Tochter und der Freundin Gudrun Bucher wohnte, der sie dort Gelegenheit gab, zeitweise mit ihrem Geliebten, einem verheirateten Major, zu leben und der sie zwei Gedichte widmete.<sup>24</sup>

In den folgenden Jahren entdeckt Angela das Judentum. Sie empfand es als »das große Glück, ein Volk zu haben – für mich ganz neu.«<sup>25</sup> Sie konvertierte, trat einer orthodoxen Synagoge in Berlin bei und wanderte 1933 nach Palästina aus. Das veranlasste Gertrud Kantorowicz zur Bibel-Lektüre, sie trieb hebräische Sprachstudien und besuchte ihre Tochter 1936 bei Haifa. Aber zur Zionistin war die Mutter nicht geboren, »weil ich zu wissen glaube, nun schon lange, dass das Volk von Priestern eben nicht ein Volk ist.«<sup>26</sup> Vom Tod der Tochter 1944, die als Gärtnerin arbeitete und von einem Baum stürzte, hat die Mutter in Theresienstadt wahrscheinlich nicht erfahren.

Es ist bezeichnend, wie wenig von biblischen Dichtungen oder jüdischer Kultur überhaupt in Kantorowicz' Lyrik die Rede ist, das gilt bis hin zu den »Fetzen armseligen Papiers«, die 1945 gefunden wurden. Sie gelangten zu ihrem Bruder Franz in London, der 1948 mit der Schwester Else in Kalifornien einen Privatdruck veranstaltete. Weitere Abschriften, immer voller Schreibfehler oder eigenmächtiger Varianten wurden im Freundeskreis umhergereicht, aber allein von den Theresienstadt-Gedichten wurde einige mehrmals nachgedruckt.

Diese Gedichte werden stets um ihrer hohen dichterischen Qualität willen gerühmt. Aber nur mit verallgemeinernden Bemerkung wird auf die »erbärmlichen Umstände«<sup>27</sup> hingewiesen, unter welchen sie entstanden. Angela Rammstedt, meint, »jeder Versuch, Gertrud Kantorowicz' Leben in dieser Zwangsgemeinschaft zu beschreiben, wäre zur Fiktion verurteilt.«<sup>28</sup> Es ist jedoch unerlässlich, die damaligen Lebensumstände der Dichterin zu kennen, um die Gedichte aus Theresienstadt auszuloten und fast wie auf einem Palimpsest ihre historische Grundlage »durchschimmern« zu sehen. Hierauf soll im Folgenden die Aufmerksamkeit gerichtet werden. Dazu wird Hans Günther Adlers Werk und die ausgezeichnete Dokumentation von Angela Rammstedt herangezogen. Doch der Lebensgrund wird nicht in Erlebnisgedichten verarbeitet, nicht in

veristischen Momentaufnahmen oder in anklagender poetischer Rhetorik, sondern durch das modifizierte und verfremdete Muster griechischer Formstrenge auf der Ebene des hohen Stils, aber in zugespitzten Kontrasten. Der hohe Stil ist gefährdet durch das Pathos der Überhöhung, durch Heroisierung und Idealisierung. Das ist jedoch nicht der Fall bei Gertrud Kantorowicz. Die Stilhöhe wird durch den Kontrast mit einer ekelhafter Alltagswirklichkeit gebrochen, die freilich nicht dargestellt, aber dennoch ausgehalten werden muss, und erweist sich als Ausdruck menschlicher Größe angesichts der Herrschaft der Niedertracht.

Gertrud Kantorowicz wurde am 6. Juli 1942 mit der 80jährigen Clara Kantorowicz geb. Hepner im 15. Alterstransport von Berlin nach Theresienstadt deportiert. Clara war die Witwe des 1919 verstorbenen Joseph Kantorowicz, Bruder von Gertrud Kantorowicz' Vater, und die Mutter des Mediävisten Ernst Kantorowicz.

In den vergangenen 9 Jahren hatte Kantorowicz mit grenzenloser Uner-schrockenheit alle Gelegenheiten ausgeschlagen, Deutschland zu verlassen und in sicherem Glauben an ihre Unverwundbarkeit ihre ganze Kraft der Hilfe alter und kranker Verwandter und der Rettung ihr gänzlich Unbekannter geliehen. Natürlich trug sie nie den Judenstern. So erschien sie mit einem fingierten Brief, der ein Visum für Friedrich Gundolfs Bruder Ernst bestätigte, im Konzentrationslager Buchenwald, verlangte den Kommandanten zu sprechen und mit »gemimtem Vertrauen« sagte sie, »hier bekommt man doch sein Recht.«<sup>29</sup> Die Entlassung Ernst Gundolfs gelang. Gleichzeitig sammelte sie eine weibliche Arbeitsgruppe für griechische Studien in ihrer Wohnung am Lützowplatz um sich, aus der eine Hilfstruppe für Gefährdete wurde.

Als nach Abbruch der diplomatischen Beziehungen mit den USA 1941 Visa nur noch für die Angehörigen amerikanischer Bürger ausgestellt wurden, konnte ihr Vetter Ernst, der an die Universität von Kalifornien in Berkeley gelangt war und dessen Jahresverträge auf unterster Gehaltsstufe bis 1945 immer nur in letzter Minute verlängert wurden, nichts mehr für seine Mutter und seine Cousine erreichen.

Auch jetzt dachte Gertrud Kantorowicz nicht nur an sich. Sie wollte Clara nicht zurücklassen, und so wurde ein Fluchtplan ausgeheckt, der nicht seinesgleichen hat. Ein Netz von Helferinnen und Helfern in Deutschland und der Schweiz war daran beteiligt. Einem Neffen der mit Kantorowicz eng befreundeten Dichterin Margarete Susman, die bereits in Zürich lebte, hatte Kantorowicz die Flucht in die Schweiz ermöglicht. Jetzt wollte er seine Mutter Paula Hammerschlag, Susmans Schwester, mit den Damen Kantorowicz über die Grenze

holen. Ein Schweizer Helfer bat um Mitnahme einer der Deportation nahen Berlinerin, eine weitere erpresste ihre Aufnahme in die Gruppe von nun fünf Frauen, vier davon im Alter zwischen 63 und 80 Jahren. Kantorowicz manövierte sie mit Hilfe zweier junger Freundinnen bis an die Schweizer Grenze bei Hohenems und Bregenz. Dort brach für drei Wochen die Verbindung mit den Kontaktpersonen in der Schweiz ab. Aber es gelang, die Flüchtenden auf verschiedene Dörfer zu verteilen und die Unternehmung geheim zu halten. Am 7. Mai jedoch wurden die fünf Frauen beim Versuch, nachts die Grenze zu passieren, entdeckt und vier von ihnen verhaftet. Nur der Erpresserin gelang die Flucht.

Noch im Wachlokal der Hohenemser Gendarmerie nahm Paula Hammer Schlag eine tödliche Dosis Phosphor. Gertrud und Clara Kantorowicz wurden über eine Reihe von Gefängnissen nach Berlin und in das Gestapo-Gefängnis am Alexanderplatz gebracht, die dritte verschwand spurlos. In Berlin hat Gertrud Kantorowicz so sicher und gelassen die Verhöre überstanden, dass keine der an der Hilfsaktion beteiligten Personen gefährdet wurde. Der Einreihung in einen ›Osttransport‹ entgingen sie und Clara durch die Fürsprache eines ›Beamten‹, der Kantorowicz als eine Krankenschwester erkannte, die ihn in Konstantinopel gepflegt hatte. Auch für den ›kleinen Alterstransport‹ nach Theresienstadt von 100 Personen hat sie sich als ›Transportschwester‹ gemeldet.

Das Gedicht *Dresden - Theresienstadt* 6. VII. 42 (L, 168f.) hat die Dichterin zwei Jahre später geschrieben. In den drei Strophen über die Fahrt entlang der Elbe ruft sie die sommerliche Landschaft zwischen Dresden und der Destination, dem Bahnhof Bauschowitz, heute Bohusovice, herauf. Darin preist sie die Schönheit der freien Natur, wie sie sie zum letzten Mal sah. Während der Fahrt in Richtung Süden beginnt die Dämmerung. Das Westufer des Flusses liegt bereits in blauen Schatten. In den letzten beiden Versen wird Bedrohung spürbar. Die allerletzten Worte – »nimm was Dir verhängt« – sprechen aus, was die Dichterin als Titel über einen Zyklus von 8 der insgesamt 21 Gedichte aus Theresienstadt gesetzt hat: »Amor Fati«.<sup>30</sup>

Hält man sich Adlers Beschreibungen der »Zwangsgemeinschaft« vor Augen, so ist es nicht ganz so erstaunlich, dass die Theresienstadt-Gedichte mit dem Wort »Lachen« über den absurden Ort einsetzen, den Kantorowicz mit beißendem Spott »Theresienopolitana« nannte. Da wurde den Zusammengepferchten mit Hilfe sich aufopfernder Gefangener, vor allem Ärzten, Ärztinnen und Pflegepersonal, aber auch Pädagogen, Geistlichen, Künstlern und Menschen aller Alters- und Berufsgruppen ein Überleben ermöglicht, das mit Absicht unter den obwaltenden Umständen in vielen Fällen befristet war, wenn es nicht mit einem der nächtlichen Abtransporte von jeweils 2000 Personen »nach Osten«

abrupt beendet wurde. Der Sinnlosigkeit dieses Unternehmens begegnen die drei ersten Gedichte mit Lachen. Sie stehen unter dem Namen einer Krankheit, die, wie Magen- und Darmerkrankungen überhaupt, in dem Lager häufig auftrat und sich 1942 zur Epidemie auswuchs: »Ruhr« (L, 154 f.). Der Zusatz, »Clärchen 28.-29. Nov. 42« erklärt, dass auch Clara an Ruhr erkrankte.

Motto:

Nichts und wär' es schlimme Bürde  
Das nicht auch zum Feste würde.

›I‹

Lachen göttliches scholl als der hinkende Gatte den Liebreiz  
Heimlichster Schönheit entblösst – strafend – im Arme der Kraft.  
Heiterkeit himmlische Tochter! mich dünket auch wir hätten nächtlich  
Lachend beim fraglichsten Mahl heut Deinen Fittich verspürt.

›II‹

Wem nie in Lachen zerflattert die Narrheit von Dingen und Menschen,  
Fluch von Theresienstadt weh! Dir verfiere er ganz.  
Denn ihn umkröchen die Spinnen, die klebrigen Geister der Enge  
Filzige Gespielen des Staubs wirbelnd ihr schleifendes Netz.  
Uns aber gängelt den leichten Flügel und Fuss ein Gelächter –  
Ach und die Sonne Homers spielt um die dumpfeste Stadt.

›III‹

An Klärchen

Spielend geniessend und glücklich bereit nur den Gnadens des Lebens -  
Nun vom Schicksal berührt hebt sich ein höheres Bild.  
Zwar leicht schmücktest den Tag Du es blieben die Sträusse und Gäste  
Anmut aber ergoss um Dich das grössre Gefühl. (L, 154 f.)

Adler zählt im zweiten Halbjahr 35 000 Fälle von Entiritis, manche mit »schweren toxischen Erscheinungen, bei 50 Stühlen täglich«,<sup>31</sup> so dass keine Rettung möglich war und im September 1942 allein 2134 Menschen an dieser Krankheit starben.

Dem setzt Kantorowicz ein Bild göttlicher Heiterkeit entgegen, in dem Hephaistos, der hinkende Gott des Feuers, seine Gattin Aphrodite in den Armen des Kriegsgottes Ares entdeckt, beide in einem Netz fängt und den Göttern zum Lachen darbietet. Das Lachen der gefangenen Frauen bei einem fragwürdigen Mahl, das den Namen kaum verdient, erinnert Kantorowicz, der ›ihre Griechen‹ stets gegenwärtig waren, an diese Geschichte aus der Odyssee.

Lachen als Rettung ist die Lehre aus dem zweiten Ruhrgedicht, in dem höchst realistisch die Zustände in Theresienstadt beim Namen genannt werden. Dreck, Ungeziefer, Krankheit, Zusammengepfertsein konnten Menschen in den Wahnsinn – die Dichterin benutzt den Euphemismus »Narrheit« – treiben. Aber das Lachen darüber ist teuer erkaufte, wie eine Silbe, das »Ach«, ein Seufzer, im letzten Vers bezeugt. Heiterkeit durchweht auch die Erinnerung an Claras früheres Leben im dritten der Ruhrgedichte, als sie frei von Sorgen ihre Gäste beglückte. Nun wurde sie vom Schicksal berührt, das jedoch nicht nur nimmt sondern auch gibt und ihr »ein höheres Bild« verleiht.

In zwei Gedichten über die Narrheit »von Dingen und Menschen« in Theresienstadt verbindet die Dichterin Märchen und Mythen zu »Narrentänzen« (L, 164f).

V

Narrentänze Narrentänze!  
Knotet kleine Satyrschwänze

Rücklings fesselnd Paar zu Pärchen  
Bockshorn Weinschlauch Mär und Märchen.

Denn wer so zerkratzt zerbissen  
Angesengt zerfetzt zerschlissen

Überreizt von Druck und Öden  
Kletternd zwischen Gruft und Böden

Der ist selbst im trübsten Norden  
Längst Gelächterreif geworden

Nach so dunklen Gottaccorden.

VI

Rücken an Rücken geklemmt wie soll da das Satyrlein tanzen?  
Rings ein rufender Chor – was steht er starr und verzerrt?  
Auf zum gewohnten Schwunge! da tritt er dem anderen ein Bein ein  
Hinter sich stößt er zurück · blind paukt ins Kreuz Fuss und Faust  
Horn trifft ins Leere ins eigne verhaut ins Gemäul sich der Raffzahn.  
Schmähwort geifert die Angst Fluchwunsch Gejaul und Geschrei.  
Bis der Gewaltige der Trunkne selbst die Verbissnen entdeckte  
Und ob der Gürtel ihm platzt lacht unersättlich der Gott ·  
Springt nur und übt Eure Glieder steil aufrecht geduckt und gekauert

Dass an der Stelle geschult Leib sich dem Leiblein bequemt  
Bis immer höherer Aufsprung und fester der Erde vernestelt  
Endlich der Knoten zersprengt · Sturz Euch zerbeult und befreit  
Unwert nicht dass ins schöne und kühne Lied der Erlösung  
Eueres Jauchzens Gestampf Radschlag und Purzelbaum dröhnt. (L, 164f.)

Im September 1942 war mit 58 491 die Höchstzahl von Gefangenen in Theresienstadt erreicht, die zwischen Kellern und Dachstühlen umherklettern mussten, wo viele ihre Schlafstellen hatten. Gedichte wie diese geben eine realistische Darstellung der Zustände, als Adler zufolge »nach dem Einlieferungsschock« Störungen aller Art wie neurotische und hysterische Ausbrüche, »starke Reizbarkeit mit Wutanfällen« auftraten.<sup>32</sup>

In den Theresienstadt-Gedichten schöpft Kantorowicz aus der Bilderwelt von zwei Bereichen, griechischer Mythologie und Literatur sowie der Märchenliteratur. Unter allen Göttern wählte sie Dionysos zum Herrscher über Theresianopolitana, so, wie er in den *Bakchen* des Euripides erscheint, des griechischen Dichters, den Kantorowicz am meisten schätzte. In der Tragödie nennt Euripides Dionysos »höchst furchtbar, doch den Menschen auch höchst mild gesinnt.«<sup>33</sup> Der Gott wirbt um König Pentheus von Theben und straft den Gottesleugner furchtbar und entführt die Frauen Thebens in das Kithairon-gebirge, wo sie ihm als Bachantinen in rauschhaftem Kult mit Tanz, Gesang und Paukenschlag dienen. Satyrn gehören ebenfalls zu Dionysos' Gefolge.

In dem Gedicht »Narrentänze« brechen Gequälte, umstanden von einem »Chor« von Zuschauern, in Wut aus, müssen aber, obwohl Rücken an Rücken gebunden, tanzen bis »der Gewaltige der Trunkene« – der Gott Dionysos ist gemeint – in unersätlichem Gelächter die Verknoteten zu solchen Sprüngen antreibt, dass sie zwar zerbeult, aber befreit zu Boden stürzen. Kantorowicz belegt die Satyrn allerdings mit dem Diminutiv »Satyrlein« und mit den »kleinen Satyrschwänzen« entschärft sie den wilden Dionysoskult und verschiebt ihn ins Märchenhafte. Die Verfasserin der Studie *Über den Märchenstil in der Malerei der Sienesischen Kunst das Quattrocento* (1910) war auch mit der europäischen Märchenliteratur gut vertraut. In Theresienstadt entstanden Gedichte und Gedichtfragmente mit Motiven wie »Rotkäppchen heiss ich / Verborgenes weiss ich« (L, 156), die ebenfalls Heiterkeit ausstrahlen.

Michael Landmann überliefert Kantorowicz' Bekenntnis, dass sie erst nach 1933 »die einzigartige Größe« der griechischen Kunst deutlich erkannt habe, »dass zur Welt untrennbar die Gegenwelt gehöre,« und dass die Griechen »auch in bösen und wüsten Mächten ein Göttliches zu sehen vermochten«. Sie hätten »Taten der Unmenschlichkeit durch Riten immer neu ins Gedächtnis gerufen

und so die Furcht vor dem Rückfall ins Barbarisch-Bestialische wachgehalten.«<sup>34</sup>

Kantorowicz' Selbstlosigkeit war von Jugend an im Kreis ihrer Freunde sprichwörtlich. Das hat Stefan George bereits ein halbes Jahrhundert, ehe diese Eigenschaft auf ungeahnte Weise geprüft wurde, gesehen und im Gedicht ausgesprochen. Ihre Freunde erkannten sie in dem auf Nausikaa anspielenden Gedicht aus Georges *Jahr der Seele*:

Die du ein glück vermehrest auch nicht es teilend ·  
Für schmerzen balsam bist auch kaum sie fassend  
Und gar aus schlimmen zeichen schönes rätst ·

Erfinderisch und gross im reich der güte ·  
Du darfst dich rühmen: manchen geist am strand  
Der nach dem schiffbruch hingeschleudert wurde ·  
Den götter und genossen liegen liessen  
Ich jenes mädchen hab ihn aufgerichtet.<sup>35</sup>

»Balsam« war Kantorowicz für viele Leidensgenossinnen. Sie teilte die »schmalen Rationen, lenkte Kranke mit nächtelangen Märchenerzählungen« ab und blieb Sterbenden nah, auch »mit der Nähe des eigenen Körpers.«<sup>36</sup> »Die Griechen« blieben dabei ihre ständigen Begleiter. Einmal wurde sie in Theresienstadt von einer Mitgefangenen dabei überrascht, wie sie eine Zimmergenossin wusch. Kantorowicz überwand die Situation, indem sie die splitternackte junge Frau »mit der Handbewegung der geborenen großen Dame als Altphilologin in dem Zustand vorstellte, der ihrer Beschäftigung mit dem Griechentum und seiner Kunst entsprach, der Stellung der Venus Anadyomene.« Dieselbe Zeugin fand Kantorowicz kurz vor dem Tod auf ihrem Lager: »geschwächt von vielen Krankheiten, wog sie kaum 80 Pfund. Ihr kleiner kluger Kopf war von kurzem weißen Haar umrahmt, sie hatte kaum mehr Zähne, ihre Haut war fleckig, aber sie las ihren Homer im griechischen Originaltext.«<sup>37</sup>

Kantorowicz hat das Elend aber auch dort erlebt, wo es am größten war, in den Krankenstationen und Siechenheimen, die Adler »Stätten unsagbaren Elends« nennt, den insgesamt 438 Krankenstuben, »muffigen, vollgestopften Zimmerchen und Dachböden mit Tuberkulösen und hilflosen Greisen.«<sup>38</sup> In dem 1943 eingerichteten Krankenhaus tat Kantorowicz Dienst. Die Mitgefangene Resi Weglein, die von 1942 bis 1945 als Krankenschwester in Theresienstadt tätig war, schrieb voll Bewunderung über »die 68jährige Frau Dr. Kantorowicz aus Berlin«, die während des bitterkalten Winters 1944 in Zimmern ohne Fenster und Öfen den Nachtdienst in einem Trakt mit 150 Patienten

übernahm. »Natürlich gab es in diesen Nächten immer mehrere Todesfälle.« Eine der Frauen hatte »Unterleibskrebs im letzten Stadium. Sie strömte einen schrecklichen Geruch aus, und es war für jede Schwester eine Strafe, die vorgeschriebenen Spülungen zu machen. Hier muss ich Frau Kantorowicz mit ihren 68 Jahren loben, die mit wirklicher Aufopferung den Dienst an Frau Roth versah.«<sup>39</sup>

Umgeben von Kranken und Sterbenden hat die Dichterin den Tod zu einem dominieren Thema gemacht, so in dem Gedicht über das Sterben Claras.

10. Februar 1943

So welkst Du und der schritt der stunden altert ·  
Kein lachen säumt mehr unsrer wochen ernst  
Da Du die dunklen gänge gehen lernst  
Die lebend licht und blume nur umfaltert.

Tochter des tages! nun Du Dich entfernst  
Unwissend folgend dem erhabnen müssen  
Greisin die Du den augenblick besternst ·  
Wie still wir die beringten finger küssen

Und decken Dich mit falten seidnen schweren  
Gestickten rankwerks – Vogel-schilf und wald –  
Verwandlung greift nach Dir: gross die gestalt  
Gelassen droht Dein mund – und wir verehren. (L, 158)

Das Datum des Gedichts, 10. Februar 1943, bezeichnet den Todestag von Clara Kantorowicz.

Gertrud Kantorowicz war es gelungen, die Vorschrift zum umgehen, die es den Gefangenen lediglich erlaubte, alle vier Monate eine 30-Worte umfassende Postkarte zu versenden. Sie konnte einen Brief aus dem Lager schmuggeln. Darauf stand die Todesstrafe, und zur Abschreckung wurden einmal 17 Menschen für dieses Vergehen auf dem Marktplatz gehängt. In dem Brief an ihre Geschwister zeichnet Kantorowicz ein nahezu sonniges Bild ihrer Situation. Durch die Krankenpflege werde sie »stets kräftiger und frischer.« Das Zimmer gehe auf einen Garten, »Riesenbäume und sommerliche Südsonne. [...] Zu beklagen ist Tante Klara, die an Herzkrankheit starb ohne Leiden und gepflegt von uns wie eine Fürstin [...]«. <sup>40</sup>

Gertrud Kantorowicz und ihre Mitgefangenen wohnten wahrscheinlich in dem Kasernengebäude, von dem man auf einen Hof mit Kastanienbäumen sah. Es wurde zur »Wohnkaserne« erklärt und war eines der schlechtesten Gebäude, fast ohne Waschgelegenheit. Hier war Clara wohl ein würdevollerer Tod



beschieden als vielen in Theresienstadt. Würde kam ihr zu durch Ehrfurcht, die ihr die Anwesenden erwiesen. Kantorowicz' hat beides zu den einander bedingenden Eigenschaften erklärt, die sie in der griechischen Kunst gefunden hatte. »Denn Ehrfurcht ist jene Stellung von Mensch zu Mensch und Mensch zu Gott, die in der Rangordnung und Unterordnung Eines sind mit der Würde dessen, der sich unterwirft.«<sup>41</sup>

Das Gedicht über Claras Tod und der es erläuternde Brief bestätigen die Beobachtung Adlers, wie wichtig es in dem noch so bedrängten Zusammenleben auf engstem Raum war, dass die Menschen dennoch Würde bewahren konnten. Ein Gedicht von Lotte Pariser,<sup>42</sup> *Zum zweiten Weihnachtsabend in Theresienstadt - 1943* zunächst fälschlich Kantorowicz zugeschrieben aber ihr gewidmet, beweist es:

[...]  
Das Zaubern hast du früh gelernt  
Das ›kleine Nein‹ von dir entfernt.  
So hab ich mich in vielen Stunden  
Durch dich zu mir zurück gefunden.

Dein Leben in dem kleinen Raum  
Ist gleichnishaft wie mancher Traum [...]  
Und gar den Tisch höchst wunderbar  
Schaffst du vom Hocker zum Altar. [...] (L, 212)

Auch Kantorowicz hat Weihnachten in Theresienstadt »gefeiert«, wie ihr Gedicht datiert »Weihnachten 1944« (L, 170) bezeugt. Von Zionisten spöttisch »Weihnachtsbaumjuden« genannt, schenkten sie noch in dem Ghettolager »Gaben die die Not ersonnen,« wie es bei Kantorowicz heißt. Die Not, das Heimweh, die Sehnsucht »Nach den Liebsten nach den Fernen« eint auch einander Fremde, und auch unter Tränen wird »die Weihnacht doch zum Fest.« (L, 170) Adler bestätigt wiederum, dass »sehr viele Juden, an die äußerlichen Hauptgebräuche des christlichen Jahres gewöhnt, auch im ›Ghetto‹ nicht davon lassen wollten«<sup>43</sup> und einander mit kleinen Geschenken bedachten. Vor allem Schmuck aus verschiedenem Material wie Draht und Holz wurde erzeugt und verschenkt.

Aber während der Tod in Kantorowicz' frühem Gedicht als »milder Jüngling« die »scheuen Seelen / Die grosse Strasse führt« (L, 135) oder gar in Anspielung auf den Opfertod Jesu Erlösung bringt (L, 138), braut der Tod in Theresienstadt einen »Trank wie keiner je ihn geschlürft / Gift auf Gift« (L, 159).

Im Winter 1944/45 kam auch Kantorowicz dem Tod nah. Sie erkrankte an Enzephalitis, einer in Theresienstadt häufigen Krankheit, über die Adler

berichtet, dass sie, obgleich oft heilbar, zur »Modekrankheit« wurde. Frauen wurden neurotisch »und tobten nun die eine große Krankheit, die Theresienstadt hieß [...] aus.«<sup>44</sup> Nachdem Kantorowicz die Gehirnhautentzündung überstanden hatte, sagte sie, sie sei nun zum ersten Mal »ernstlich krank« gewesen. Sie war jedoch zu geschwächt, um die letzte schwere Erkrankung, eine eitrige Meningitis, zu überleben. In den Wochen vor ihrem Tod entstand eines der großen, formvollendeten Gedichte Kantorowicz', datiert »Post Encephalitem« (L, 163). Darin geschieht die Begegnung mit dem »Herr des Endes · Spender Tänzer Töter« (L, 163). Er ist wiederum Dionysos, der Gott mit dem zweifachen Antlitz. Das eine, gezeichnet »vom blutigen Mahl,« das andere das »gütige das silbrig kühle.« Er führt einen Totentanz an, Alte und Junge, Verständnislose und »Stolze die den Todeszug begreifen«. Der Gott selbst stirbt mit ihnen. Dem Mythos zufolge wurde Dionysos in Delphi begraben.

L.]

Wir sind des Gottes der begraben stirbt.  
Der Boden gähnt den grossen Leib zu bergen  
Und uns in seinen Arm · und narrt die Schergen  
– Ahnst Du den Hohn? – die Tod zu Spreu verdirbt.

Tränen und Stöhnen? Weinet! denn so wirbt  
Der Gott um unsere Herzen – aber lauscht:  
Schaurig – wie wenn beim Tanz die Tonart tauscht –  
Sein Haar sein Laub sein Haupt verjüngt berauscht  
Im Veilchenkranz drin die Cikade zirpt. (L, 163)

Der Tod mit dem Gott, geborgen in seinem Arm, ist zugleich ein Sieg. Er »narrt die Schergen«. Kantorowicz hat sich nie erlaubt, die Verse ihrer Gedichte aus Theresienstadt mit Namen oder Beschreibungen der Peiniger zu besudeln. Ein einziges Mal wird hier auf sie angespielt. Das entspricht ganz der politischen Abstinenz, in der sich »der Meister« Stefan George übte. Robert Lerner erwähnt 31 Briefe Kantorowicz' aus den Jahren 1929 bis 1941 in welchen nicht ein einziges Mal Hitler erwähnt wird, nicht die Machtübernahme, nicht die Rasengesetze, nicht der Anschluss, nicht die »Kristallnacht«. Lerner fragt sich, ob die George-Jüngerin wohl jemals eine Zeitung gelesen habe.<sup>45</sup> Nach 1933 hat Kantorowicz in ihren Briefen vielleicht Vorsicht walten lassen. Spätestens in Theresienstadt hat sich das jedoch gewandelt. Eva Noack-Mosse berichtet von intensiven Gesprächen mit Kantorowicz in deren letzten Lebenswochen, auch über Politik.<sup>46</sup> Das findet in dem ersten der Amor fati-Gedichte *Theresianopolitana Winter 43/44* seinen Niederschlag.

»So tritt herzu! Du wusstest vom Altare  
Von Opfertieres reiner offener Kehle  
Vom freien Sang und Leib geschmückter Seele  
Und von der stolzen Glut um Bett und Bahre

Und wusstest nichts! Nun höhnen alle Flammen  
Verstöhnt das Opfer kein Gesang blüht wahr  
Vom faulen Rauch besudelt Dein Altar  
Der Gott schreit laut

»Ich küsse seine Flammen. (L, 160)

Das kann auch als politisches Gedicht gelesen werden. Es ist deutlich von zwei verschiedenen Epochen die Rede, einer frühen, in der reine Opfer in Freiheit und Schönheit dargebracht werden und einer späteren – es ist die Gegenwart –, in der alles Schöne zerstört ist und der Altar des Gottes besudelt. Aus »stolzer Glut«, gleichsam heiligen Feuern, werden höhrende Flammen, der freie Gesang ist verstummt, zu hören ist nichts Wahres. Der Gott selbst schreit auf, vielleicht ein Todesschrei. Ein »Du« wird angesprochen und angeklagt. Es kannte Schönheit und Freiheit, mit dem einst vor dem Altar einem Gott gehuldigt wurde. Aber es wusste doch nichts von den Mächten, die es vernichten konnten und vernichtet haben. Dieses Du könnte mit einem Ich identisch sein. In der »Vorrede« zum *Jahr der Seele* betont George, dass in den Gedichten »ich und du die selbe seele sind.«<sup>17</sup> Damit würde Kantorowicz sich selber anklagen, nichts gewusst zu haben. Wie griechische Schönheit in Kunst, Rhetorik, Riten missbraucht und geschändet wurden, konnte sie in Berlin auf Schritt und Tritt sehen und hören. Was waren die olympischen Spiele 1936 anderes als eine Verhöhnung von Hellas?

Der letzte Vers dieses Bekenntnis-Gedichts kann wieder als ein Ausdruck des Amor fati verstanden werden. Noch dem sterbenden Gott wird Verehrung erwiesen und damit zugleich dem Verehrenden Würde.

In den spärlichen Zeugnissen über Kantorowicz in Theresienstadt kommt der Name Stefan Georges nicht mehr vor. Sie hat ihren Mitgefangenen Märchen erzählt und selbst ihre geliebten Griechen gelesen, aber was ihre großen Gedichte beweisen, er hat sie bis zuletzt gelenkt.

### *Anmerkungen*

---

1 Gertrud Kantorowicz, *Lyrik. Kritische Ausgabe*, hg. von Philipp Redl, Heidelberg 2010, 200. Hier auch eine ausführliche Bibliographie, 218–230. Im Text wird auf Zitate mit der Sigle L und Seitenzahl hingewiesen.

- 2 Hans Günther Adler, *Theresienstadt 1941-1945. Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft. Geschichte, Soziologie, Psychologie*, Tübingen 1960, 617-621.
- 3 Ebd., 759.
- 4 Ebd., 602.
- 5 Vgl. Robert E. Lerner, *Ernst Kantorowicz. A Life*, Princeton 2017, 10 f. Ich danke Robert Lerner zutiefst für viele wichtige Informationen, Hinweise und Anregungen, die er in Briefen und Interviews mit Mitgliedern der Familie Kantorowicz gewonnen hat und an welchen er mich großzügig teilhaben ließ.
- 6 Thomas Karlauf, *Stefan George. Die Entdeckung des Charismas*, München 2007, 238.
- 7 Georg Simmel, *Stefan George. Eine kulturphilosophische Studie*, in: *Neue Rundschau*, 12(1901)2, 207-215.
- 8 Michael Philipp, »Was ist noch, wenn Er nicht lenkt«, *Gertrud Kantorowicz und Stefan George*, in: Ute Oelmann, Ulrich Raulff (Hg.), *Frauen um Stefan George*, Göttingen 2010, 119-141.
- 9 Vgl. Ute Oelmann, *Das »protestantische erblander« und die Frauenfrage. Gertrud Simmel im Gespräch mit Stefan George*, in: Oelmann, Raulff (Hg.), *Frauen um Stefan George*, 143-155.
- 10 Philipp, »Was ist noch, wenn Er nicht lenkt«, 124.
- 11 Ebd., 126.
- 12 Zitiert ebd., 124 f.
- 13 Michel Landmann, *Gertrud Kantorowicz 9. Oktober 1876 - 19. April 1945*, in: Gertrud Kantorowicz, *Vom Wesen der griechischen Kunst*, hg. und mit einem Nachwort versehen von Michael Landmann, Heidelberg 1961, 95.
- 14 Sabine Lepsius, *Ein Berliner Künstlerleben um die Jahrhundertwende*, München 1972, 183.
- 15 Vgl. Robert E. Lerner, *A Newly Discovered Letter by Georg Simmel of May 1918*, in: *Simmel Studies*, 13 (2003), 425-438.
- 16 Vgl. Robert E. Lerner, *The Secret Germany of Gertrud Kantorowicz*, in: Melissa Lane, Martin Ruehl (Hg.), *A Poet's Reich. Politics and Culture in the George-Kreis*, Rochester/NY 2010, 56-77.
- 17 Zitiert bei Philipp, »Was ist noch, wenn Er nicht lenkt«, 132.
- 18 Zitiert ebd., 133.
- 19 Ebd., 133.
- 20 Zitiert ebd., 134.
- 21 Lerner, *A Newly Discovered Letter*, 430.
- 22 Karlauf, *Stefan George*, 496 f.
- 23 Vgl. Jürgen Egyptien, *Schwester. Huldin, Ritterin. Ida Coblenz, Gertrud Kantorowicz, Edith Landmann. Jüdische Frauen im Dienste Stefan Georges*, in: *Castrum Peregrini*, 53(2004)264/265, 73-119.
- 24 Vgl. Robert E. Lerner, *Poetry of Gertrud Kantorowicz. Between »Die Blätter für die Kunst« und Theresienstadt*, in: *George Jahrbuch*, 5 (2004/2005), 98-109.
- 25 Lerner, *The Secret Germany*, 65.
- 26 Ebd.
- 27 Philipp, »Was ist noch, wenn Er nicht lenkt«, 141.
- 28 Angela Rammstedt, »Wir sind des Gottes, der begraben stirbt.« *Gertrud Kantorowicz und der nationalsozialistische Terror*, in: *Simmel Newsletter*, 6 (1996), 135-177. Einzelheiten über Kantorowicz' Fluchtversuch und Gefangenschaft sind dieser gründlichen Dokumentation entnommen.

- 29 Kantorowicz, *Vom Wesen der griechischen Kunst*, 103.  
30 Siehe zu dem von Nietzsche übernommenen Begriff den Kommentar zu L, 160–167.  
31 Adler, *Theresienstadt 1941-1945*, 514.  
32 Ebd., 522.  
33 Euripides, *Die Bakchen*, Übersetzung, Nachwort und Anmerkungen von Oskar Werner, Stuttgart 1968, 34.  
34 Michael Landmann, *Figuren um Stefan George*, Amsterdam 1982, 48.  
35 Stefan George, *Das Jahr der Seele*, Berlin 1929, 74.  
36 Vgl. Eva Noack-Mosse, *Theresienstädter Tagebuch* [1945/1975], Deutsches Literaturarchiv Marbach Nachlass Zuckmayer; zitiert nach L, 32.  
37 Ebd.  
38 Adler, *Theresienstadt 1941-1945*, 80.  
39 Rosi Weglein, *Als Krankenschwester im KZ Theresienstadt. Erinnerungen einer Ulmer Jüdin*, mit einer Zeit- und Lebensbeschreibung versehen von Silvester Lechner und Alfred Moos, Stuttgart 1990, 75.  
40 Zitiert bei Rammstedt, »*Wir sind des Gottes, der begraben stirbt.*«, 156.  
41 Kantorowicz, *Vom Wesen der griechischen Kunst*, 32.  
42 Zu Lotte Pariser siehe Sigrid Bauschinger, *Die Cassirers. Unternehmer, Kunsthändler, Philosophen. Biographie einer Familie*, München 2015, 279f. und 282–285.  
43 Adler, *Theresienstadt 1941-1945*, 611.  
44 Ebd., 517.  
45 Lerner, *A Poet's Reich*, 62.  
46 Vgl. Noack-Mosse, *Theresienstädter Tagebuch*.  
47 Stefan George, *Das Jahr der Seele*, Berlin 1929, unpaginiert.

---

Andreas Greiert

## Anthropologischer Messianismus

Zum Marx-Bild Walter Benjamins

---

Mit der Einsicht in eine Gespensthaftigkeit von Marx präsentiert Jacques Derrida eine treffende Metapher für das bis heute übliche Muster, Marx als Projektionsfläche in politisch hochaufgeladenen Diskursen zu instrumentalisieren.<sup>1</sup> Auch eine Auseinandersetzung mit Walter Benjamins Marx-Verständnis muss kritisch auf diese Tendenzen reflektieren. Um dieser Problematik gerecht zu werden, erfolgt in der vorliegenden Untersuchung eine strikte Konzentration auf das Bild, das Benjamin sich von Marx gemacht hat. Die in der Forschung etablierte Auffassung, nach der Benjamin Marx verfehlt oder missverstanden habe,<sup>2</sup> erscheint bei dieser Vorgehensweise nicht relevant. Anstatt Benjamins Marx-Verständnis an objektivierten (oder dogmatisierten) Forschungsstandards zu messen,<sup>3</sup> wird nur die Frage behandelt, *was* Benjamin an und bei Marx verstanden hat.

Der Rekurs auf Benjamins konkrete Marx-Rezeption ermöglicht die Wahrnehmung einer entscheidenden Veränderung der Bewertung von der (I.) Ablehnung als Priester des Kapitalismus zur (II.) Begrüßung als Kritiker an der (Selbst-)Entwertung des Menschen in der Moderne. Dabei erfolgt allerdings (III.) keine grundsätzliche Revision des Urteils, denn die Zustimmung betrifft messianische Motive, die Benjamin bislang gar nicht wahrgenommen hatte und die er als Leitlinie für seine Marx-Interpretation bis in die *Passagenarbeit* und die Thesen *Über den Begriff der Geschichte* beibehält.

### I.

In dem um 1921 entstandenen Fragment *Kapitalismus als Religion* diagnostiziert Benjamin eine Übereinkunft der modern-rationalen Wirtschaftsform mit dem ursprünglichen Heidentum, denn Nicht-Erwerbende sind aktuell ebenso wenig vorgesehen wie einst Ungläubige.<sup>4</sup> Eben dieser absolute Geltungsanspruch bezeichnet den Zustand »gesteigerter Menschhaftigkeit«. Der »durch den Himmel durchgewachsene, historische Mensch« (GS VI, 101) wähnt sich, nach dem Tod Gottes, größer und besser als Gott und jen-

seits der Religion, erzeugt durch diese moderne Hybris aber selbst erst die Unentrinnbarkeit des Bestehenden. Auf dieser säkularisierungskritischen Grundlage erfolgt Benjamins Denunziation von Nietzsche, Freud und Marx als Priestern des Kapitalismus. Da ihre Entwürfe die Möglichkeiten der Menschen immanent zum Kapitalismus ergründen und somit »ganz kapitalistisch gedacht« sind, potenzieren sie die hybrische Schuld einer Gegenwart, die von »Sühne, Reinigung, Buße« nichts wissen will (GS VI, 101).<sup>5</sup>

Benjamins frühes Marx-Bild im Fragment *Kapitalismus als Religion* folgt wie der Text selbst der Position Max Webers, der mit seiner Hinsicht auf den »Geist des Kapitalismus: Marx' Darstellung der ursprünglichen Akkumulation nicht etwa zurückweist, sondern lediglich eine vermeintliche Überbetonung objektiver Faktoren durch eine Aufwertung des subjektiven Faktors ergänzt.<sup>6</sup> Benjamins anthropologisch fundierte Ablehnung betrifft dann eben die Motive bei Marx, die Heinz Dieter Kittsteiner gegen Benjamin angeführt hat, um diesem eine »Verfehlung« von Marx nachzuweisen:<sup>7</sup> Kittsteiners Resümee, nach dem Marx' Kritik der politischen Ökonomie nicht mehr auf anthropologischen Prämissen beruhe, sondern allein der historischen Entfaltung der Kapitalverwertung als stetigem Wachsen der Akkumulation folge,<sup>8</sup> verdeutlicht präzise den Ansatzpunkt von Benjamins Kritik an Marx, denn die Diagnose »gesteigerter Menschhaftigkeit« entspricht der marxistischen Überzeugung, dass eine Perfektionierung der Herrschaft des Menschen über die Natur notwendig zu einer Abschaffung der Herrschaft des Menschen über den Menschen führe.

Benjamin identifiziert diese Auffassung mit einem vulgärmarxistischen Arbeitsbegriff, der nur die »Fortschritte der Naturbeherrschung, nicht die Rückschritte der Gesellschaft« (GS I, 699) wahr haben will, und verwirft die »mörderische Vorstellung einer Ausbeutung der Natur« (GS V, 456) zugunsten von Charles Fouriers viel geschmähter sozialistischer Utopie, nach der ein spielerischer Umgang mit der Natur in dieser durch die Befreiung von Herrschaft das Potential zu einer Selbst-Verbesserung aktiviert (GS I, 699; GS V, 455 f.).

Diese kritische Wahrnehmung des Herrschaftsproblems stellt nicht nur die Grundlage für Benjamins berühmte rhetorische Frage, ob Revolutionen nicht eher als Griff nach der Notbremse denn als »Lokomotiven der Weltgeschichte«<sup>9</sup> anzusehen seien (GS I, 1232), sondern auch schon für seinen Einspruch in *Kapitalismus als Religion*: »Idler nicht umkehrende Kapitalismus wird mit Zins und Zinseszins, als welche Funktion der *Schuld* (siehe die dämonische Zweideutigkeit dieses Begriffs) sind, Sozialismus« (GS VI, 101 f.). Die Einsicht, dass ein teleologisch gefasster Sozialismus unausweichlich die Schuld an einer Herrschaftsausübung des Menschen über den Menschen verzinst, leitet noch Benjamins späte Kritik an der Sozialdemokratie, der er entgegenhält, dass die

klassenlose Gesellschaft nicht das Endziel des Fortschritts, sondern nur dessen Unterbrechung sein kann (GS I, 1231). Schließlich etabliert die Auffassung von einem automatischen Vollzug des Fortschritts nach dem Muster von Charles Darwins »Lehre von der natürlichen Zuchtwahl« (GS V, 596) die handlungslähmende Überzeugung, dass gar kein Eingreifen der Menschen notwendig ist – und durchschneidet somit der Arbeiterklasse die »Sehne der besten Kraft« (GS I, 700).<sup>10</sup>

Benjamin ist in der Tat fixiert auf die »Kritik eines erbaulich-utopischen Fortschrittsbegriffs«,<sup>11</sup> denn für ihn liegt das einzige Kriterium für Fortschritt in einer historisch-gegebenen Selbstbestimmung gegenwärtiger Menschen und nicht in einer spekulativ-zukünftigen Autonomie der »befreiten Enkel« (GS I, 700). In einer Notiz aus dem Umkreis des Textes *Über den Begriff der Geschichte* wendet er diese anthropologische Argumentation explizit gegen Marx: »Kritik der Theorie des Fortschritts bei Marx. Der Fortschritt dort durch die Entfaltung der Produktivkräfte definiert. Aber zu ihnen gehört der Mensch bezw das Proletariat. Dadurch wird die Frage nach dem Kriterium nur zurückgeschoben.« (GS I, 1239) Benjamin »schiebt« die Frage nach dem Kriterium »zurück«, also auf die gegenwärtige Lage der Menschen, weil Marx mit seinem Fokus auf die Produktivkräfte von dieser abstrahiert und an ausgebeutete, leidende Menschen nur Durchhalteparolen mit Verweis auf eine zukünftige Entwicklung der Verhältnisse ausgeben kann.

Eben deswegen fungiert Marx als Priester des Kapitalismus und eben dagegen fordert Benjamin in der *Einbahnstraße* die Ersetzung der Naturbeherrschung durch die »Beherrschung vom Verhältnis von Natur und Menschheit« (GS IV, 147). Erst auf dieser Grundlage erscheint Technik als Chance: Die in der Sammelrezension *Theorien des deutschen Faschismus* festgehaltene Überzeugung, dass erst der Gebrauch der Technik dieser einen progressiven oder regressiven Charakter verleiht (GS III, 238), dient als Grundlage für das Konzept einer »zweiten Technik«, die nicht die Beherrschung der Natur, sondern ein »Zusammenspiel zwischen der Natur und der Menschheit« intendiert (GS VII, 359).<sup>12</sup> Mit diesem Postulat spielt Benjamin Fourier gegen Marx aus: Für Marx dient schließlich, im Einklang mit Hegel, Technik als »List der Vernunft« der Machtausübung des Menschen über die Natur:<sup>13</sup> »So wird das Natürliche selbst zum Organ seiner Tätigkeit, ein Organ, das er seinen eigenen Leibesorganen hinzufügt, seine natürliche Gestalt verlängernd, trotz der Bibel.« (MEW 23, 194) Benjamins »zweite Technik« hingegen, definiert als »Organe« des »neuen, geschichtlich erstmaligen Kollektivs«, fordert die »zunehmende Befreiung des Menschen aus der Arbeitsfront« und findet in Fouriers Werk das »erste geschichtliche Dokument« (GS VII, 360).



Das Postulat eines nicht-beherrschenden Umgangs des Menschen mit (seiner) Natur und mit anderen Menschen bildet eine nicht nur logische, sondern auch entwicklungsgeschichtliche Prämisse für Benjamin. So hält er bereits 1919 fest: »Meine Definition von Politik: die Erfüllung der ungesteigerten Menschhaftigkeit« (GS VI, 99). Mit dieser Formulierung präsentiert Benjamin sein Gegenprogramm zu den Tendenzen, die er zwei Jahre später im Fragment *Kapitalismus als Religion* mit einer »gesteigerten Menschhaftigkeit« assoziiert, und damit auch zu Marx, den er 1921 mit diesen Tendenzen gleichsetzt.

## II.

Für das Marx-Bild Benjamins markiert das Jahr 1924 eine Zäsur.<sup>14</sup> Gelesen hat Benjamin Marx noch nicht. Das zu diesem Zeitpunkt erkennbare Umschlagen einer dezidiert negativen in eine begeistert-positive Bewertung wird vielmehr durch Georg Lukács' *Geschichte und Klassenbewußtsein* ausgelöst. In Lukács' Darstellung begegnet Benjamin bei Marx selbst derjenigen anarchistischen Kritik am Marxismus, die ihn bei Georges Sorel und Gustav Landauer schon im Fragment *Kapitalismus als Religion* interessiert hatte.<sup>15</sup> So gelangt Benjamin zu der Einsicht, dass Marx (in der von Lukács präsentierten Deutung) mit seinen eigenen Ansätzen durchaus übereinstimme, während die Motive, die er bislang an Marx abgelehnt hatte, sich weniger bei diesem selbst finden als vielmehr im epigonalen Marxismus.<sup>16</sup> Dass Benjamin dessen Grundlagen wie etwa den problematischen Naturbegriff oder die teleologische Fortschrittsüberzeugung weiterhin konsequent ablehnt, verdeutlicht seine scharfe Polemik in den Thesen XI, XII und XIII des Textes *Über den Begriff der Geschichte* (GS I, 699 ff.).

Benjamins Marx-Rezeption ist mithin hochgradig selektiv, und das nicht nur, weil beispielsweise bei seiner 1938 festgehaltenen Aufzählung von Grundbegriffen bei Marx die Kategorie des Kapitals fehlt (GS I, 1232). Auch die sozialpsychologische Erweiterung von Marx' Ökonomiekritik durch das Konzept des »Ausdruckszusammenhangs« (GS V, 573 f.) ist wohl weniger Marx' als Benjamins eigenem Konzept einer Beschreibung des Kapitalismus als Religion verpflichtet.<sup>17</sup> Doch eine Bewertung der Validität von Benjamins Marx-Rezeption ist hier nicht relevant, sondern nur die nachweisbare Veränderung von Benjamins Marx-Bild. Durch Lukács' Interpretation erscheint Marx für Benjamin nicht länger als Gegner, sondern als Bündnispartner gegen die bürgerliche Wissenschaft,<sup>18</sup> über die Benjamin das vernichtende Urteil fällt, gerade ihre repräsentativen Werke (und nicht etwa kommunistische Broschüren) hätten ihn zum historischen Materialismus getrieben.<sup>19</sup>

Mit ihrem Fokus auf Entfremdung, Verdinglichung und Warenfetischismus

ist Lukács' Marx-Deutung in der Tat attraktiv für Benjamin, denn auch Lukács geht von anthropologischen Prämissen aus:<sup>20</sup> Das Konzept der »zweiten Natur« aus der vor-marxistischen *Theorie des Romans* prägt die Interpretation von Marx, so dass die (Selbst-)Entwertung des Menschen in der Moderne erfasst wird, ohne zugleich Benjamins Verdikt »gesteigerter Menschlichkeit« zu verfallen. Anders als bei lebensphilosophischen Positionen, wie sie etwa bei Ludwig Klages oder im George-Kreis vertreten werden, begreift Lukács die (Selbst-)Entwertung schließlich nicht idealistisch als Dekadenzphänomen im Sinne der Bedrohung der Kultur einer privilegierten Elite durch unkultivierte Massen, sondern, historisch-materialistisch, als Resultat gesellschaftlicher Entwicklung.

Eine erneute Bestätigung für seine von Lukács angestoßene anthropologische Marx-Rezeption fand Benjamin bei Karl Korsch, dessen 1938 veröffentlichte Marx-Studie er bei Bertolt Brecht im dänischen Exil im Manuskript gelesen und in der *Passagenarbeit* ausführlich exzerpiert hat. Auch Korsch argumentiert anthropologisch, indem er den »Fetischismus der Warenwelt« als einen anderen Ausdruck für »menschliche Selbstentfremdung« begreift (GS V, 813):<sup>21</sup> Wenn menschliches Handeln zwar die Verhältnisse alltäglich formal neu erzeugt, der Inhalt ihres Handelns aber nicht von den Menschen selbst kontrolliert und bestimmt werden kann, dann besteht die Tendenz, dass die Individuen in der bloßen Faktizität der Verhältnisse untergehen und strukturimmanente Prozesse einen »objektiven Ablauf« über die Menschen hinweg nehmen.<sup>22</sup> Die Relevanz dieser Einsicht für Benjamin zeigt seine Definition »kritischer Theorie« als Weigerung, »der ›Sache selbst‹ hinterm Rücken der Menschen nachzugehen« (GS I, 1163).

Die anthropologische Ausrichtung von Benjamins Marx-Rezeption lässt sich an seinem Umgang mit dem Fetischcharakter der Warenform erkennen, denn er interessiert sich weniger für die sprach-, handlungs- und sprechakttheoretischen Implikationen, für die er in der Forschung als Kronzeuge herhalten muss.<sup>23</sup> Stattdessen liegt sein Fokus auf vermeintlich Randseitigem: Während die Leinwand spricht und der Tisch tanzt (MEW 23, 66 f. und 85), bleiben die Menschen stumm und wie gelähmt. Diesen Zusammenhang zwischen einer Verlebendigung der Dinge und einer Verdinglichung der Menschen unter dem Primat der kapitalistischen Ökonomie hat Benjamin bereits in dem 1927 noch gemeinsam mit Franz Hessel verfassten kurzen Text *Passagen* aufgezeigt, denn bei der Aufzählung des überwältigenden Warenangebots, das beim Durchschreiten einer Passage in den Blick gerät, erscheinen die Dinge wie lebendig, die Menschen wie tot (GS V, 1041 ff.). Und in der ersten Fassung des Baudelaire-Aufsatzes erkennt Benjamin der Ware die Fähigkeit zu, sich

in den Kunden einzufühlen, und hört die Ware oder den »Fetisch selbst« aus Baudelaires Prosagedicht *Les foules* sprechen (GS I, 558).<sup>24</sup>

In dieser Unbestimmbarkeit klarer Grenzen zwischen Menschen und Dingen liegt für Benjamin jedoch auch eine Chance, die solche Zwischenwelt-Wesen wie das bucklichte Männlein oder Kafkas Odradek verkörpern.<sup>25</sup> Über die hölzerne Zwirnspeule, die aufrecht stehen, sich schnell bewegen und sogar sprechen kann,<sup>26</sup> hat Benjamin sich in mehreren Briefen intensiv mit Adorno ausgetauscht. Dieser sieht in Odradek die Sorge des Hausvaters diesem selbst in dinglicher Gestalt gegenüberreten, so dass aus der Vermenschlichung der Dinge als der Kehrseite der Verdinglichung der Menschen eine ganz neue Möglichkeit entsteht, das »kreatürliche Schuldverhältnis«<sup>27</sup> aufzuheben. Auch bei Benjamin liegt der Fokus auf einer Infragestellung der Herrschaft des Menschen über die Natur und andere Menschen, denn für ihn verweisen in der Vergessenheit Odradeks die Dinge qua ihrer entstellten Form auf die von den Menschen verdrängte mythische Schuld, so dass Ur-Geschichte aktualisiert wird (GS II, 431). Das Ineinander von Altem und Neuen (GS V, 46 f.), für das auch schon das Phänomen der Passagen, die »sowohl Haus sind wie Straße«, als Aufhebung der Grenze zwischen innen und außen selbst einsteht, wird als »Traumbild« zum Schlüssel für eine Kritik der Moderne als Mythos (GS V, 55 und 513).

Bei diesem Ansatz zu einer Überwindung des Mythos in der Moderne kommt Marx' Konzept der Phantasmagorie zentrale Bedeutung zu: Marx verwendet den Begriff der Phantasmagorie synonym mit dem des Fetischs für den Befund, dass in der Ware von Menschen Gemachtes mit dem Anschein von Natürlichkeit auftritt (MEW 23, 86 f.).<sup>28</sup> Bei Benjamins Lesart der Phantasmagorie als »Verdeckung der Arbeit« (GS V, 822 f.) wird diese indes nicht auf Waren begrenzt verstanden, sondern auf Gesellschaft und Geschichte ausgeweitet und für den Mythos des 19. Jahrhunderts insgesamt verwendet. Mit Louis Auguste Blanquis *L'éternité par les astres* erscheint dann auch für Benjamin die Menschheit als »eine Verdammte«: »Blanquis kosmische Spekulation lehrt, daß die Menschheit solange der mythischen Angst ausgeliefert sein wird, wie die Phantasmagorie in ihr eine Stelle hat.« (GS V, 1256)

Die Übernahme des Begriffs der Phantasmagorie markiert eine maßgebliche Veränderung von Benjamins vorhergehender Mythos-Konzeption, die bis zur Mitte der 1920er Jahre noch weitgehend von Nietzsche her stammte.<sup>29</sup> Dessen nachträgliches Eingeständnis, er hätte den Mythos der Tragödie nicht in philosophische Begriffe fassen, sondern singen sollen,<sup>30</sup> liegt als Negativ-Bild Benjamins These von einer »vernichtenden Indifferenz« (GS I, 162) des Mythos gegen die Wahrheit zugrunde. Im Wahlverwandtschaften-Aufsatz ist

Benjamin überzeugt, dass dem Mythos mit den Mitteln der Vernunft nicht beizukommen ist. Erst durch die Transformation von Nietzsches Mythos in Marx' Phantasmagorie ergibt sich die Möglichkeit zur Kritik, denn während der Mythos als bloßer Schein für die »rätselhafte Seite am Rätselhaften« einsteht, repräsentiert die Phantasmagorie zwar denselben Schein, aber nun wahrgenommen durch eine »dialektische Optik, die Alltägliches als undurchdringlich, Undurchdringliches als alltäglich erkennt« (GS II, 307).<sup>31</sup> Der allesentscheidende Vorzug der Phantasmagorie liegt darin, dass sie als nicht länger begrifflich-abstrakte, sondern historisch-konkrete Bestimmung *am* Schein die Kennzeichnung *als* Schein erlaubt.<sup>32</sup>

Indem Marx' Motiv des Warenfetischs Einsicht in alltäglich-konkrete, nämlich soziale, ökonomische und politische Voraussetzungen mythischer (Denk-)Strukturen im 19. Jahrhundert erlaubt, entsteht aus der Analyse der konkreten sozialgeschichtlichen Faktizität das Potential zur Kritik der Unverfügbarkeit der Geschichte mit den Mitteln der Vernunft.<sup>33</sup> Diese historisch-kritische Funktion der Phantasmagorie in der *Passagenarbeit* ist bislang nicht ausreichend berücksichtigt worden. So hat zwar Christine Blättler Benjamins Konzept der Phantasmagorie ebenfalls vom Mythos hergeleitet, den Akzent aber auf die Verschiebung von einem sakralen auf ein profanes Bezugsfeld gelegt, so dass (auch) eine rein wahrnehmungsästhetische Fassung möglich wird.<sup>34</sup> Gegen diese Abwertung der geschichtsphilosophischen Hinsicht auf Emanzipation ist an die von Benjamin ausreichend deutlich festgehaltene Zielstellung der *Passagenarbeit* zu erinnern:

Gebiete urbar zu machen, auf denen bisher nur der Wahnsinn wuchert. Vordringen mit der geschliffenen Axt der Vernunft und ohne rechts noch links zu sehen, um nicht dem Grauen anheimzufallen, das aus der Tiefe des Urwalds lockt. Aller Boden mußte einmal von der Vernunft urbar gemacht, vom Gestrüpp des Wahns und des Mythos gereinigt werden. Dies soll für den des 19<sup>ten</sup> Jahrhunderts hier geleistet werden. (GS V, 570f.)

Wenn Benjamin die Überzeugung von einer Indifferenz der Wahrheit gegen den Mythos durch das Programm einer »Auflösung der »Mythologie« in den Geschichtsraum« (GS V, 571) ersetzt, dann betreibt seine Dekonstruktion der Phantasmagorie Ideologiekritik. Wie schon bei Marx ist auch bei Benjamin dieses Projekt nicht gleichbedeutend mit abstrakten Urteilen über Wahrheit und Falschheit bei »Vorgegebenheit einer »richtigen«, »wahren« Position.«<sup>35</sup> Vielmehr funktioniert Ideologiekritik durch die Ausrichtung der auf Alltägliches eingestellten »dialektischen Optik« (GS II, 307) auf das konkrete Phänomen Verdinglichung oder Warenfetischismus als das, was nicht durch abstrakte

Aufklärung aufgelöst werden kann.<sup>36</sup> Schließlich hat Marx die Interdependenz von herrschenden Gedanken und Gedanken der Herrschenden auf eine Identität geistiger und materieller gesellschaftlicher Macht zurückgeführt (MEW 3, 46).<sup>37</sup> Da das ideologische Moment in der Phantasmagorie, also im Warenfetisch, mithin in einer Rationalisierung irrationaler gesellschaftlicher Interessen auf der Grundlage sozialer Deutungshoheit liegt, erlangt die – ideologische – Tendenz zu einer Universalisierung partikularer Positionen ihre höchste Wirksamkeit durch eine Enthistorisierung über naturalisierende Begründungsmuster, also durch die Verfestigung der Überzeugung, dass jeder »von Adam bis zum Chefdruiden« von je her immer schon diese Position vertreten hat.<sup>38</sup>

Dasselbe Muster leitet schon Georges Sorels Einspruch gegen die Auffassung von einer Naturgesetzlichkeit der kapitalistischen Ökonomie: Bei Bezugnahme auf Marx' Darstellung der ursprünglichen Akkumulation hält Sorel fest, dass die Durchsetzung des Kapitalismus durchaus gewaltsam erfolgt ist und bei massiver Unterstützung durch die Staatsgewalt; erst nach der gesellschaftlichen Etablierung hat sich dann als nachträgliche Legitimation die Auffassung von einem Naturphänomen verbreitet.<sup>39</sup> In *Kapitalismus als Religion* notiert Benjamin eben diese Textstelle (GS VI, 102),<sup>40</sup> und in der *Passagenarbeit* transportiert die Phantasmagorie dieses Potential zu einer Kritik am Kapitalismus als einem von Menschen gemachten, unter konkreten Bedingungen gewordenen und beharrlich reproduzierten Mythos des 19. Jahrhunderts (und noch der Gegenwart). Wenn Benjamin den Kapitalismus als »Traumschlaf« und als »Reaktivierung mythischer Kräfte« bestimmt (GS V, 494), dann wird deutlich, dass er mit dem starken Motiv von Traum/Erwachen vor dem realgeschichtlichen Hintergrund des 19. Jahrhunderts operiert und nicht im diskreten, auf die individuelle Psyche begrenzten (selbst-)therapeutischen Diskursraum Freuds oder Prousts.

Auch bei der Frage, was ein Erwachen verhindert und den Traum fortsetzt, dient Marx als Quelle für Benjamin: »Die Tradition aller toten Geschlechter lastet wie ein Alp auf dem Gehirne der Lebenden.« (MEW 8, 115) Entgegen der oft kolportierten Lesart von entgegengesetzten Positionen<sup>41</sup> widerspricht auch Benjamin dieser Gestalt der Vergangenheit, nämlich der Tradition als herrschender Überlieferung aus der Position gesellschaftlicher Deutungshoheit. Die Pointe bei Marx liegt schließlich in einer Zurückweisung von Hegels Motiv der Wiederholung als bloße Farce, die auf die Tragödie folgt (MEW 8, 115).<sup>42</sup> Bei der Ersetzung einer idealistischen Geschichtsphilosophie durch eine materialistische Geschichtstheorie wird ein Ereignis nur mehr insofern durch seine Wiederholung verwirklicht, als es in den Überlieferungs-Zusammenhang

eines gegenwärtig bestehenden Sinn-Kontinuums eingeholt wird, mithin durch Traditions-Stiftung. Eben weil Marx dieses Muster der Wiederholung als Sieg der bloßen Phrase über den Inhalt begreift, konzipiert er gegen die »Totenerweckungen« (MEW 8, 116 ff.) aller bisherigen Revolutionen die proletarische Revolution als radikalen Bruch mit jeder Tradition.<sup>43</sup>

Benjamin hat ebenfalls eine klare Gegenposition zur herrschenden Tradition bezogen, und das nicht nur, indem er die Darstellungen der offiziellen Geschichtsschreibung pauschal als »Sieggeschichte« (GS I, 696) diffamiert. Vielmehr hat er auch eine klare Grenze für seinen Impuls zu einer »Rettung des Gewesenen« angegeben: »Die Art, in der es als »Erbe« gewürdigt wird, ist unheilvoller als seine Vergessenheit sein könnte.« (GS I, 1242) Schließlich tendiert für Benjamin die »Würdigung« dazu, »die revolutionären Momente des Geschichtsverlaufs zu überdecken« (GS V, 592). Gegen diese Vergangenheit, gegen das Kontinuum der herrschenden Überlieferung, fordert Benjamin, wie Marx, die Stiftung einer neuen Tradition als »Diskontinuum« (GS I, 1236) der Unterdrückten.

Die Radikalität von Benjamins Neuansatz liegt darin, dass er mit den Mitteln herkömmlicher Geschichtsschreibung gerade nicht einzulösen ist. Benjamin postuliert keine illokutionäre Kraft, die verändernd in die Vergangenheit eingreift, denn als solche wäre sie eine bloße Bestätigung eben des naiven Realismus, der als Anspruch zu zeigen, wie es eigentlich gewesen ist, unvermeidlich stets Siegeschichte schreibt. Eine Unterbrechung dieses fatalen Mechanismus gelingt nur einem diskursiven Potential, das gar nicht die Vergangenheit betrifft, sondern eine Politisierung der Gegenwart beim Kampf um die Darstellung der Vergangenheit bewirkt: »Die Politik erhält den Primat über die Geschichte. Die Fakten werden zu etwas, was uns soeben erst zustoß, sie festzustellen ist die Sache der Erinnerung.« (GS V, 491) Der Ansatz Benjamins besteht schließlich nicht darin, die Vergangenheit zu bemühen, also Tote zu erwecken, sondern die Toten zu bewahren vor dem Feind, der zu siegen nicht aufgehört hat (GS I, 695). Solange aber der Feind siegreich ist, solange existiert Tradition als Sinn-Kontinuum und solange gibt es kein Erwachen.<sup>44</sup>

Benjamin skizziert das Bürgertum im Kapitalismus als »Traumkollektiv« (GS V, 491, 493 f., 571, 580), weil nicht nur die Ökonomen, sondern gleich alle Menschen sich, mit einem treffenden Wort Derridas, aufführen wie »Bauchredner der Ware« (MG, 215). Wenn Erwachen heißt, stattdessen die Vernunft einzuschalten, dann impliziert die »Verwertung der Traumelemente beim Erwachen« (GS V, 59, 580), dass all die Kraft, die im Kapitalismus-Traumzustand manisch der Vermögens-Vermehrung dient, nun, im Wachzustand, vernünftig eingesetzt wird. Nichts anderes fordert Benjamins Definition des Kommunismus als

Versuch, »den Lebenstag der Menschheit ebenso locker aufzubauen, wie ein gutausgeschlafener, vernünftiger Mensch seinen Tag antritt.«<sup>45</sup> Das Erwachen soll dem Kollektiv ermöglichen, geradezu leibhaft konkret aus seiner phantasmagorischen Welt aufzustehen, so wie der Einzelne, der am Morgen aus dem Bett steigt und den Tag aufgreift wie ein »frisches Hemd« (GS IV, 142),<sup>46</sup> um anschließend vielleicht Jagen oder Fischen zu gehen (MEW 3, 33).

### III.

Das Erwachen aus dem Traum beschreibt ein starkes messianisches Motiv, mit dem die politische Rechte in den 1920er und 1930er Jahren äußerst erfolgreich operiert hat.<sup>47</sup> Benjamin ordnet allerdings dieses Motiv Marx zu: »Die Reform des Bewußtseins besteht *nur* darin, daß man die Welt ... aus dem Traum über sich selbst aufweckt.« (GS V, 570) In der *Passagenarbeit* findet sich nicht nur dieses Zitat aus einem Brief von Marx an Arnold Ruge (MEW I, 346), sondern noch eine weitere Passage aus demselben Brief:

»Unser Wahlspruch muß ... sein: Reform des Bewußtseins nicht durch Dogmen, sondern durch Analysierung des mystischen, sich selbst unklaren Bewußtseins, trete es nun religiös oder politisch auf. Es wird sich dann zeigen, daß die Welt längst den Traum von einer Sache besitzt, von der sie nur das Bewußtsein besitzen muß, um sie wirklich zu besitzen.« (GS V, 583)

Eben dieses Zitat steht bereits in Ernst Blochs Rezension von Lukács' *Geschichte und Klassenbewußtsein*,<sup>48</sup> dem Text, der auf Capri Benjamins Interesse am Kommunismus geweckt hat, und belegt eine Kontinuität von Benjamins Marx-Bild seit 1924. Zudem erscheint naheliegend, dass die von Benjamin über Lukács plötzlich entdeckte Gemeinsamkeit mit Marx im Messianismus besteht.

Lukács sieht die Grundlage für eine Erlangung von Klassenbewusstsein schließlich in der Konfrontation der quantitativen leeren linearen Zeit des Kapitals mit der qualitativen Zeit des Proletariats, nämlich dem erfüllten Augenblick der freien Zeit, die diesem (noch) bleibt (GK, 182–189).<sup>49</sup> Diese Antinomie ist dialektisch aufzuheben durch das Proletariat als das »identische Subjekt-Objekt der Geschichte« (GK, 225). Die Grundlage für dessen Erlangung eines »Selbstbewußtseins der Ware« (GK, 184 ff.) ist das messianische Motiv einer Verflüssigung bestehender Gegenständlichkeit, so dass ein Prozesscharakter der Wirklichkeit offenbar wird (GK, 195 ff.). Wenn also das Proletariat zu Selbstbewusstsein erwacht und zur Tat schreitet (GK, 195), dann wird der Traum des Kapitals von der linear fortschreitenden unendlichen

Profitvermehrung unterbrochen. Benjamin verweist in der *Passagenarbeit* auf die Wirksamkeit ebendieses messianischen Musters bei Marx (GS V, 1033):

Lehrte nicht Marx, daß die Bourgeoisie niemals zu einem restlos erhellten Bewußtsein ihrer selbst kommen kann? Und ist man, wenn dies zutrifft, nicht berechtigt, den Gedanken des Traumkollektivs (das ist das bürgerliche Kollektiv) an seine These anzuschließen?

Wäre es weiterhin nicht möglich, von den sämtlichen Sachverhalten, mit denen diese Arbeit es zu tun hat, nachzuweisen, wie sie im Selbstbewußtwerdungsprozeß des Proletariats sich erhellen?

Die messianische Marx-Deutung, die sich bei Lukács und Benjamin findet, mag gegenwärtig durchaus problematisch erscheinen.<sup>50</sup> Von Zeitgenossen Benjamins wie Karl Thieme und Karl Löwith sind allerdings ganz kompatible Ansätze vertreten worden.<sup>51</sup> Für Löwith lässt sich ein »offenkundiger Messianismus« als normative Voraussetzung bei Marx bestimmen:<sup>52</sup> Indem Marx »Ausbeutung« als Prinzip der gegenwärtigen kapitalistischen Ökonomie ansieht, fällt er nicht nur ein moralisches Urteil, sondern begreift auch die Weltgeschichte als Emanation des »radikal Bösen« und hält ihr zugleich das Motiv »unbedingter Gerechtigkeit« entgegen. Und erst dieser Rückgriff auf einen Traditionsbestand jüdischer Theologie, nach der die Apokalypse dieser Welt jederzeit vorzuziehen ist, erlaubt Marx die absolut rücksichtslose Konfrontation der historischen Welt mit einem uneingeschränkten Veränderungsbedarf.

Ein knappes halbes Jahrhundert später hat Derrida in *Marx' Gespenster* erneut messianische Motive als »unauslöschliches Kennzeichen des Marxschen Erbes« (MG, 48) hervorgehoben. Sein zentrales Theorem eines »Messianischen ohne Messianismus« negiert allerdings gerade Löwiths entscheidende Argumente durch eine Relativierung der Bedeutung der jüdischen Tradition und der Ausbeutung.<sup>53</sup>

Zwar konstatiert Derrida (als Gegenargument zum Triumph des Neo-Liberalismus nach 1989) durchaus die »makroskopische Evidenz« (MG, 121) der Ausbeutung, sieht in ihr aber im Gegensatz zu Marx nicht einen konkreten Anlass für die Notwendigkeit »anderer Produktionsformen« (MEW 23, 90), in denen mit dem Problem des Warenfetischismus auch die Ausbeutung überwunden wäre. Stattdessen identifiziert er die absolute Einzigartigkeit von Marx' Ansatz in der »Form« (MG, 128) eines Versprechens, das als »absolute Selbst-Manifestation« nach dem Muster der Parusie aufzufassen ist, so dass ihm als Realitätsbehauptung für Noch-Nicht-Daseiendes zugleich »singuläre Gespenstigkeit« zukommt (MG, 145 f.). Einzigartig, ohne Vorläufer in der Geschichte, ist dann »das Ereignis eines Diskurses von philosophisch-wissen-



schaftlicher Form, der mit dem Mythos, der Religion, der nationalistischen »Mystik« zu brechen vorgibt« (MG, 129).

Diese Sichtweise steht in klarer Differenz zu Benjamins Marx-Bild mit seinem starken Impuls gegen Ausbeutung. So hält Benjamin mit Bezug auf Marx fest, dass Maschinen die Ausbeutung verschärft haben, statt das menschliche Los zu erleichtern (GS V, 499), definiert als Subjekt der Geschichte das Konkretum »die Unterdrückten« und nicht das Abstraktum »die Menschheit« (GS I, 697, 700, 1244 ff.) und leitet seine berühmte Überblendung von Kultur und Barbarei eigens von der »namenlosen Fron der Zeitgenossen« (GS I, 696) her. Benjamins im Namen einer »kopernikanischen Wendung der geschichtlichen Anschauung« (GS V, 490 f.) errichteter Primat der Politik über die Geschichte entfällt in Derridas »Hantologie«, die mit ihrer erklärten Indifferenz gegen »die Ontologie, die Theologie, die positive oder negative Onto-Theologie« (MG, 77) eine Abwendung vom modernen geschichtsphilosophischen Problem einer kollektiven Unverfügbarkeit der Geschichte vollführt.<sup>54</sup>

Schon vor diesem Hintergrund muss befremdlich erscheinen, dass Derrida sein »Messianisches ohne Messianismus« (MG, 82 f.) direkt von Benjamins »schwacher messianischer Kraft« aus der zweiten der Thesen *Über den Begriff der Geschichte* herleitet (GS I, 694). Noch erstaunlicher ist allerdings der Umstand, dass Derrida sein auf Benjamin gestütztes Denkmodell einer nicht-teleologischen Zukunftsverwiesenheit als »atheologisches Erbe des Messianismus« ausdrücklich gegen die »abrahamitische Tradition« abgrenzt (MG, 228 ff.).<sup>55</sup>

Mit Marx lässt sich diese Auffassung zunächst durchaus belegen:<sup>56</sup> Wenn mit der Leinwand die Ware auch im Menschen spricht und Peter und Paul nur im abstrakt-spekulativen Medium der Warensprache zu sich selbst kommen, mithin Exemplare der Menschheit sind, indem sie zugleich zu Waren geworden sind (MEW 23, 67), dann leistet diese unausweichliche Vertauschung von Sprache und Realität eine Erfüllung des religiösen messianischen Versprechens der Befreiung. Diese Immanenz der Religion zur Warensprache gilt für Marx allerdings ausdrücklich nur für das Christentum mit seinem »Kultus des abstrakten Menschen« (MEW 23, 93): Das Wertsein der Leinwand »erscheint in ihrer Gleichheit mit dem Rock wie die Schafsnatur des Christen in seiner Gleichheit mit dem Lamm Gottes« (MEW 23, 66). Indem Derrida hingegen den Messianismus der abrahamitischen Tradition insgesamt mit dem Messianismus der Warensprache gleichsetzt, gerät bei ihm die ganz andere Ausrichtung des jüdischen Messianismus aus dem Blick. Ein beinahe schon ironisches Resultat dieser folgenreichen Überblendung hat Fredric Jameson hervorgehoben, denn Derrida konfrontiert mit seinem Postulat des »Messianischen ohne

Messianismus« der jüdischen Tradition einen Zusammenhang, den es mit Benjamins Freund Scholem in der jüdischen Tradition schon lange gibt: »The very idea of the messianic then brings the whole feeling of dashed hopes and impossibility along with it: and it is this that it means in Benjamin as well.«<sup>57</sup> Im Zentrum dieses Messianismus stehen nicht subjektive Zukunftshoffnungen oder persönliche Heilserwartungen, sondern absolute Hoffnungslosigkeit (für uns) als Hoffnung (für andere): »Nur um der Hoffnungslosen willen ist uns die Hoffnung gegeben.« (GS I, 201)

Nach diesem Muster einer jüdisch-messianischen Solidarität hat Benjamin nicht nur im Schlussabschnitt des Wahlverwandtschaften-Aufsatzes die »christlich-mystischen Momente« (GS I, 200) in Goethes Text zurückgewiesen. Vielmehr ist er sich auch schon 1920 mit Scholem einig über die rigorose Zurückweisung der »undiscutierbaren Christologie« in Blochs *Geist der Utopie*.<sup>58</sup> Von Ablehnung betroffen wird dabei sicher auch der kanonische Antisemitismus im Geiste Marcions.<sup>59</sup> Wenn Scholem festhält, dass es ihm unmöglich ist, das »Corpus Christi in irgendeinem Sinne als die Substanz unserer Geschichte zu erfassen«,<sup>60</sup> dann gilt der entschiedene Widerspruch jedoch vor allem dem originär christlichen Motiv der Pneumatologie, die Scholem nicht ohne Häme als »diese wundersame Gewißheit reiner Innerlichkeit«<sup>61</sup> denunziert hat.

Bei Benjamin wird das heilsgeschichtliche Dogma, nach dem die Selbstbegegnung in Christus der einzelnen Seele die Erlösung von der Schuld der ganzen Welt garantieren soll, durch die bekannte absolute Scheidung zwischen Welt und Gottesreich im *Theologisch-politischen Fragment* negiert (GS II, 203). Auch dieser absolute Dualismus, in dem Jacob Taubes eine gnostische Konfrontationsbeziehung von »dunkler/böser Welt« und »lichter/heiler Seele« identifiziert hat,<sup>62</sup> lässt sich in der explizit jüdisch-messianischen Tradition verorten. Zu denken wäre hier etwa an das dialektische kabbalistische Motiv des Tikkun, nach dem die Schöpfungswelt zerbrochen ist und Gott die Hilfe der Menschen braucht, damit der Messias kommen kann.<sup>63</sup>

Derridas Betonung messianischer Motive bei Marx nach dem Muster eines »Messianischen ohne Messianismus« und Benjamins messianisches Marx-Bild, für das Marx' revolutionärer Impuls durchaus als profanierter Messianismus erscheint, trennen nicht nur unterschiedliche Auffassungen über die Relevanz der Ausbeutung und der jüdischen Tradition. Bei Derrida erscheint Marx als Meisterdenker, der mit einem neuartigen Beitrag den philosophisch-wissenschaftlichen Diskurs zu »traumatisieren« gedenkt.<sup>64</sup> Für Benjamin manifestiert sich hingegen bei Marx die Empörung über eine Welt, die als falscher Zustand anzusehen ist und an der eine Korrektur unumgänglich notwendig

erscheint. Dieses messianische Motiv, das Marx' höhnischer Widerlegung von Stirners Differenzierung zwischen Empörung und Revolution zu Grunde liegt (MEW 3, 360–372), spielt eine zentrale Rolle bei Agambens Herleitung eines Zusammenhangs zwischen paulinischer *klesis* und marxseher Klasse.<sup>65</sup> Unabhängig von diesem Postulat Agambens wird bei Marx selbst deutlich, dass für ihn Empörung nicht darauf begrenzt ist, Individuen als Mittel zum Zweck eines sozialen Aufstiegs zu dienen, sondern dass diese die Überzeugung von der unbedingten Notwendigkeit eines radikalen Umsturzes der Verhältnisse zum Ausdruck bringt. Auf diese messianische Qualität der Empörung nimmt Benjamin nun in der *Passagenarbeit* Bezug. So zitiert er Marx' Vergleiche der proletarischen Revolution mit Robin Hood und mit dem mittelalterlichen »Femgericht«, das die »Untaten der Herrschenden« rächt (MEW 12, 4): »Heute steht auf allen Häusern Europas das geheimnisvolle rote Kreuz. Die Geschichte selbst sitzt zu Gericht – der das Urteil vollstreckt, ist das Proletariat.« (GS V, 888)

Die von Marx (und ihm nachfolgend von Benjamin) vorgenommene Verortung des Proletariats in einer messianischen Tradition der Empörten impliziert die entscheidende Umwertung einer Bestimmung aus Hegels Rechtsphilosophie.<sup>66</sup> Mit der Einsicht, dass die bürgerliche Gesellschaft zugleich mit einem Übermaß an Reichtum auch ein Übermaß an Armut produziert,<sup>67</sup> erfasst Hegel das zu Beginn des 19. Jahrhunderts neuartige Phänomen nicht etwa natürlich bedingter, sondern gesellschaftlich produzierter Armut.<sup>68</sup> Dieser unaufhebbare Selbstwiderspruch lässt sich nur als »Unrecht« begreifen und erzeugt die Gefahr des Pöbels, nämlich »die innere Empörung gegen die Reichen, gegen die Gesellschaft, die Regierung usw.«<sup>69</sup> Eben hier, beim Armuts-Pöbel, setzt Marx an; allerdings mit einer markanten Umwertung, die Frank Ruda unlängst so charakterisiert hat: »Zunächst ist deutlich, dass Marx die entscheidenden Bestimmungen des Hegel'schen Pöbels aufnimmt. Jedoch wird aus der Hegel'schen Bestimmung des Inhalts der Pöbelgesinnung (Empörung) bei Marx die wirklich kommunistische Aktion.«<sup>70</sup>

Für Marx stellte die im Kapitalismus erstmals aufgetretene »*künstlich producirte Armut*« (MEW 1, 390) die Voraussetzung für die Bildung des Proletariats und damit für die notwendige soziale Revolution (MEW 4, 459). Diese Hoffnung ist bekanntlich nicht erfüllt worden; begünstigt durch den im saturierten Kaiserreich erfolgten Strategiewechsel vom Sozialistengesetz zur Sozialgesetzgebung hat sich stattdessen die organisierte Arbeiterbewegung zunehmend vom Pöbel distanziert.<sup>71</sup> Benjamin hat diese entscheidende Veränderung kollektiver mentaler Prägungen mit großem Interesse wahrgenommen: »Das Proletariat als Nachfolger der Unterdrückten; Auslöschung dieses Bewusstseins bei den Marxisten« (GS I, 1243). Für Benjamin hat

die Sozialdemokratie mit ihrer Bestimmung der klassenlosen Gesellschaft zum »Ideal« und »Endziel« eine neukantianische Umdeutung von Marx' Säkularisierung der Vorstellung der messianischen Zeit geleistet (GS I, 1231). Den aus dieser mentalen Verschiebung notwendig resultierenden Ausfall von Klassenbewusstsein schildert die zwölfte der Thesen *Über den Begriff der Geschichte*: Während das Proletariat bei Marx als »rächende Klasse« auftritt und dieses Bewusstseins bei »Spartacus« nochmals aufgeflammt ist, habe die Sozialdemokratie jeden Hass und Opferwillen preisgegeben (GS I, 700).

Benjamins Angriff gegen diese bequeme Einrichtung der selbsternannten Erben von Marx im Kontinuum der Unterdrücker (GS I, 1236) wird durch seinen Verweis auf den Berufsrevolutionär Blanqui verdeutlicht, dessen Name das 19. Jahrhundert »erschüttert« habe, durch die Sozialdemokraten aber fast »ausgelöscht« worden sei (GS I, 700). Um die diskontinuierliche Tradition der Unterdrückten (GS I, 1236) freizulegen, spielt Benjamin die Geschichte der revolutionären Arbeiterbewegung gegen die Dogmen des »wissenschaftlichen« Marxismus aus.<sup>72</sup> Sein Rückgriff auf »Quellen von Marx und Engels«, für den ihm Korsch als Modell dient (GS V, 819 f.), belegt sein Bemühen, erneut die radikale Ablehnung des Kapitalismus bei Marx freizulegen: »Stärke des Hasses bei Marx. Kampflust der Arbeiterklasse« (GS I, 1241).

Die Frage nach einer Aktualität dieses Marx-Bildes sollte nicht vor schnell verneint werden. Schließlich ist auch noch im 21. Jahrhundert der Selbstwiderspruch der bürgerlichen Gesellschaft, den Hegel mit der Erzeugung des Pöbels markiert hat, keinesfalls gelöst, sondern hat lediglich die Seiten gewechselt von empörten Armen zu verdorbenen Reichen. Schon Hegel benennt den reichen Pöbel, der den eigenen Reichtum als einzig bestimmende Macht über den allgemeinen Rechtsanspruch aller setzt und sich damit dem sittlichen Gemeinwesen entgegenstellt.<sup>73</sup> Durch Marx ist diese Einsicht entscheidend vertieft worden: »Indem der arme Pöbel bei Marx Proletariat wird, gibt er den Blick darauf frei, dass in der bürgerlichen Gesellschaft und im Staat immer nur ein wahrer Pöbel gewesen sein wird: der reiche, der Luxus-Pöbel, der Kapitalist.«<sup>74</sup>

Benjamins klares Bewusstsein von dieser Problemstellung wird daran deutlich, dass er eine Passage aus einem berühmten Brief von Karl Kraus an eine Gutsbesitzerin<sup>75</sup> als Basis für seinen Kommunismus angeführt<sup>76</sup> und umfangreich zitiert hat: »Gott erhalte ihn [den Kommunismus] uns, damit dieses Gesindel, das schon nicht mehr ein und aus weiß vor Frechheit, nicht noch frecher werde, damit die Gesellschaft der ausschließlich Genußberechtigten [...] wenigstens doch auch mit einem Alpdruck zu Bette gehe!« (GS II, 366)

IV.

Von der Ablehnung als Priester des Kapitalismus über die Begrüßung als Kritiker an der (Selbst-)Entwertung des Menschen in der Moderne bis zur Konzentration auf messianische Motive: Benjamins Marx-Bild ist sicherlich selektiv, verfehlt aber nicht etwa Marx selbst, sondern distanziert sich vom wissenschaftlichen Marx-Diskurs. Der empörte (und in seiner Empörung durchaus gespenstische) Marx, der im Zentrum dieser Rezeption steht, beschreibt in der Wissenschaft eine geradezu programmatische Leerstelle, so dass Benjamin sich zu Recht selbst in einer Traditionslinie zu Rosa Luxemburg und dem Spartakusbund verortet hat.

Benjamins Interesse an einer »Anerkennung und Aufwertung der romantischen und theologischen Dimension im Materialismus«<sup>77</sup> erteilt zugleich der Frage, wer hier etwa Marx »besser verstanden hat, eine Abfuhr. Jenseits aller akademischen Spitzfindigkeiten steht schließlich im Zentrum von Benjamins Marx-Bild die Überzeugung von der Notwendigkeit und Möglichkeit einer radikalen Veränderung noch vermeintlich unabänderlich erscheinender Wirklichkeiten. Ein Zitat aus der *Deutschen Ideologie*, das Benjamin in den Korsch-Exzerpten der *Passagenarbeit* festgehalten hat, präsentiert dieses anthropologisch-messianische Grundmotiv (GS V, 606): »Selbst die naturwüchsigen Gattungsverschiedenheiten, wie Rassenunterschiede etc., [...] können und müssen historisch beseitigt werden.« (MEW 3, 410) In der zunehmend ausweglosen politischen Situation der 1930er Jahre markiert Benjamin mit seinem Marx-Bild eine Position, die den Menschen so viel zutraut, dass sie von heute aus nur zu leicht als »Links des Möglichen«<sup>78</sup> erscheinen mag.

*Anmerkungen*

---

- 1 Jacques Derrida, *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale* [1993], Frankfurt/Main 2004; Nachweise im Folgenden unter Angabe der Sigle MG mit Seitenzahl.
- 2 Vgl. Heinz Dieter Kittsteiner, *Erwachen aus dem Traumschlaf. Walter Benjamins Historismus* [1984], in: ders., *Listen der Vernunft. Motive geschichtsphilosophischen Denkens*, Frankfurt/Main 1998, 150–181, hier 150; Rolf Tiedemann, *Einleitung des Herausgebers*, in: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, hg. von dems. und Hermann Schweppenhäuser, Bd. VI, Frankfurt/Main 1985, 9–41, hier 28.
- 3 Zu einem solchen Forschungsprogramm vgl. Christoph Henning, *Philosophie nach Marx. 100 Jahre Marxrezeption und die normative Sozialphilosophie der Gegenwart in der Kritik*, Bielefeld 2005.
- 4 Vgl. Walter Benjamin, *Kapitalismus als Religion* [1921], in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. VI, Frank-

furt/Main 1985, 100–103, hier 103; Schriften Benjamins werden im Folgenden nach dieser Ausgabe zitiert und mit der Sigle GS mit Band- und Seitenzahl nachgewiesen.

- 5 Benjamins wie immer auch überzeugende Abgrenzung gegen Marx wird in Agambens Deutung des Fragments ignoriert: Indem dieser den Warenfetischismus als basales Ritual der kapitalistischen Religion interpretiert, und damit als sakralen Rest, der eine vollendete Profanierung als Auflösung aller Geheimnisse verhindert, hat Agamben weniger eine Deutung von Benjamins Fragment vorgelegt, als eine eigene Konzeption abgeleitet. (Vgl. Giorgio Agamben, *Profanierungen*, Frankfurt/Main 2005, 77–91).
- 6 Vgl. Heinz Dieter Kittsteiner, *Die Krisis der Historiker-Zunft*, in: Rainer Maria Kiesow, Dieter Simon (Hg.), *Auf der Suche nach der verlorenen Wahrheit. Zum Grundlagenstreit in der Geschichtswissenschaft*, Frankfurt/Main–New York 2000, 71–86, hier 75 f.
- 7 Vgl. Kittsteiner, *Erwachen aus dem Traumschlaf*, 171–180; Kittsteiners Urteil kann nur vernichtend ausfallen, da er Benjamins anthropologischen Ansatz an einer anti-humanistischen Marx-Rezeption im Stile Althusser miss; zum ausdrücklichen Bezug Kittsteiners auf Althusser vgl. ders., *Mit Marx für Heidegger – mit Heidegger für Marx*, München 2004, 114. – Zur Kritik an Kittsteiners Marx-Deutung vgl. Christoph Henning, *Geschichtsphilosophie als Marxkritik? Kontinuitäten einer misslingenden Argumentationsstrategie im Blick auf Kittsteiner*, in: Helmut Lethen u.a. (Hg.), *Der sich selbst entfremdete und wiedergefundene Marx*, München 2010, 257–276, hier 273–276.
- 8 Vgl. Kittsteiner, *Erwachen aus dem Traumschlaf*, 124 f. und 177; ders., *Mit Marx für Heidegger*, 114 ff.
- 9 Vgl. Karl Marx, *Die Klassenkämpfe in Frankreich 1848 bis 1850*, in: *Marx-Engels-Werke*, hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Berlin/DDR 1956–1969, Bd. 7, 9–107, hier 85; Schriften von Marx und Engels werden nach dieser Ausgabe durch die Sigle MEW, Band- und Seitenzahl nachgewiesen.
- 10 Vgl. Andreas Greiert, *Geschichte als Katastrophe. Zu einem theologisch-politischen Motiv bei Walter Benjamin*, in: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte*, 64 (2012), 359–376, hier 372 f. – Zur Vorbildfunktion Rosa Luxemburgs für Benjamins Auffassung von der unbedingten Notwendigkeit eines menschlichen Eingriffs in den als katastrophal angesehenen Geschichtsverlauf vgl. Ralf Konersmann, *Erstarrte Unruhe. Walter Benjamins Begriff der Geschichte*, Frankfurt/Main 1991, 142 f.
- 11 Vgl. Kittsteiner, *Erwachen aus dem Traumschlaf*, 177.
- 12 Zur »zweiten Technik« vgl. Konstantin Bachrens, *Mediale »Organisierung« des »Leibraums« durch »zweite Technik«*. Zu Walter Benjamins »anthropologischem Materialismus«, in: Marc Berdet, Thomas Ebke (Hg.), *Anthropologischer Materialismus und Materialismus der Begegnung. Vermessungen der Gegenwart im Ausgang von Walter Benjamin und Louis Althusser*, Berlin 2014, 163–188.
- 13 Bachrens übersieht diese Grundlage, verweist lediglich auf Hegel als – neben Aristoteles – mögliche Quelle für das Konzept der »zweiten Natur«, das bei Benjamin marginal ist (vgl. ebd., 172 f.).
- 14 Zu den biographischen Hintergründen und der Frage einer grundsätzlichen Veränderung von Benjamins Denken während seines halbjährigen Aufenthalts auf Capri vgl. Momme Brodersen, *Spinne im eigenen Netz. Walter Benjamin, Leben und Werk*, Bühl–Moos 1990, 149–161.
- 15 Zu dieser Bedeutung von Landauer und Sorel vgl. Uwe Steiner, *Kapitalismus als Religion* [Art.], in: Burkhardt Lindner (Hg.), *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart–Weimar 2006, 167–174, hier 172 f.

- 16 Zu Gemeinsamkeiten zwischen Lukács und Benjamin auf den drei Feldern Geschichtsphilosophie, Anthropologie, Erkenntnistheorie vgl. Andreas Greiert, *Erlösung der Geschichte vom Darstellenden. Grundlagen des Geschichtsdenkens bei Walter Benjamin 1915-1925*, München 2011, 453-466.
- 17 Vgl. Detlev Schöttker, *Kapitalismus als Religion und seine Folgen. Benjamins Deutung der kapitalistischen Moderne zwischen Weber, Nietzsche und Blanqui*, in: Bernd Witte, Mauro Ponzì (Hg.), *Theologie und Politik. Walter Benjamin und ein Paradigma der Moderne*, Berlin 2005, 70-81, hier 73.
- 18 Vgl. Greiert, *Erlösung der Geschichte vom Darstellenden*, 467 ff.
- 19 Vgl. Walter Benjamin, *Gesammelte Briefe*, hg. von Christoph Gödde und Henri Lonitz, Frankfurt/Main 1995-2000, hier Bd. IV, 17 ff. (Brief an Max Rychner vom 7.3.1931).
- 20 Vgl. Georg Lukács, *Geschichte und Klassenbewußtsein. Studien über marxistische Dialektik* [1923], Neuwied-Berlin 1968, 94 f.; Nachweise im Folgenden unter Angabe der Sigle GK mit Seitenzahl.
- 21 Vgl. Karl Korsch, *Karl Marx. Marxistische Theorie und Klassenbewegung* [1938], hg. von Götz Langkau [1967], Reinbek 1981, 97-100.
- 22 Vgl. ebd., 136.
- 23 Vgl. Werner Hamacher, *Lingua Amissa. The Messianism of Commodity-Language and Derrida's »Specters of Marx«*, in: Michael Sprinker (Hg.), *Ghostly Demarcations. A Symposium on Jacques Derrida's »Specters of Marx«*, London-New York 1999, 168-212. – Zu einer Kritik der sprachtheoretischen Lesart am Modell von Benjamins *Zur Kritik der Gewalt* vgl. Alison Ross, *The Distinction between Mythic and Divine Violence. Walter Benjamin's »Critique of Violence« from the Perspective of »Goethe's Elective Affinities«*, in: *New German Critique*, 41(2014)1, 93-120, hier 121.
- 24 Zur Bedeutung des Warenfetisches für Benjamins Theorie der mimetischen Erfahrung vgl. Michael Jennings, *On the Banks of a New Lethe. Commodification and Experience in Benjamin's Baudelaire Book*, in: *boundary 2*, 30(2003)1, 89-103, hier 96.
- 25 Zu diesen Geschöpfen bei Benjamin vgl. Beatrice Hanssen, *Walter Benjamin's Other History. Of Stones, Animals, Human Beings, and Angels*, Berkeley 2000.
- 26 Vgl. Franz Kafka, *Die Sorge des Hausvaters*, in: ders., *Sämtliche Erzählungen*, hg. von Paul Raabe, Frankfurt/Main 1970, 139f.
- 27 Vgl. Theodor W. Adorno/Walter Benjamin, *Briefwechsel 1928-1940*, hg. von Henri Lonitz, Frankfurt/Main 1994, 92f (Brief Adornos an Benjamin vom 17.12.1934); zu dieser Deutung vgl. Miguel Vatter, *The Republic of the Living. Biopolitics and the Critique of Civil Society*, New York 2014, 111.
- 28 Zu Benjamins Rezeption vgl. GS V, 245.
- 29 Vgl. James McFarland, *Constellations. Friedrich Nietzsche and Walter Benjamin in the Now-time of History*, New York 2013, 102.
- 30 Vgl. Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie* [1878/86], in: ders., *Kritische Studienausgabe*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1988, Bd. 1, 9-156, hier *Versuch einer Selbstkritik*, 3, 15.
- 31 Zu diesem entscheidenden Perspektiv-Wechsel, den Benjamin im Surrealismus-Aufsatz festhält, vgl. Frank Müller, *Undialektisch, vermittlunglos und romantisch? Adornos Kritik am anthropologischen Materialismus Walter Benjamins*, in: Berdet, Ebke (Hg.), *Anthropologischer Materialismus und Materialismus der Begegnung*, 301-325, hier 317.



- 32 Vgl. Yanik Avila, *Historische Erfahrung. Zum Materialismus profaner Erleuchtung in Walter Benjamins Surrealismus-Lektüre*, in: Berdet, Ebke (Hg.), *Anthropologischer Materialismus und Materialismus der Begegnung*, 327–345, hier 340 ff.: Wenn die Intention aufs Geheimnis als objektiv anzusehen ist, dann führt die Einsicht ins Geheimnis als nicht-objektives Produkt der Intention zum Verlöschen der Intention (GS VI, 17 f.).
- 33 Adorno hat diese Ausrichtung der *Passagenarbeit* als lediglich »stauende Darstellung der bloßen Faktizität« scharf kritisiert. (Vgl. Adorno/Benjamin, *Briefwechsel*, 366 ff. [Brief Adornos vom 10.11.1938]).
- 34 Vgl. Christine Blättler, *Zum Ort der Technik im Politischen. Walter Benjamins Begriff der Phantasmagorie*, in: *Zeitschrift für Kulturphilosophie*, 4 (2010), 337–348, hier 346 ff.
- 35 Zu diesem Ideologiebegriff bei Horkheimer vgl. Burekhardt Lindner, *Entwendungen. Marx und Freud bei Benjamin*, in: Berdet, Ebke (Hg.), *Anthropologischer Materialismus und Materialismus der Begegnung*, 441–471, hier 465; Lindner leitet aus der spezifischen Distanz Benjamins zu dieser Konzeption eine generell untergeordnete Bedeutung der Ideologiekritik bei Benjamin her.
- 36 Zu dieser Definition des Warenfetischismus vgl. Étienne Balibar, *The Vacillation of Ideology in Marxism*, in: ders., *Masses, Classes, Ideas. Studies on Politics and Philosophy Before and After Marx*, London–New York 1994, 87–124.
- 37 Zur junghegelianischen »subjektiven Bewusstseinsgeschichte« als Ansatzpunkt für Marx' Ideologiekritik, die der idealistischen Auffassung von einem »Wesen« des Menschen die materialistische Konzeption vom »ensemble der gesellschaftlichen Verhältnisse« (MEW 3, 6) entgegenhält vgl. Herbert Schnädelbach, *Was ist Ideologie? Versuch einer Begriffsklärung*, in: *Das Argument*, 50 (1969), 71–92, hier 79–84.
- 38 Vgl. Terry Eagleton, *Ideologie. Eine Einführung* [1991], Stuttgart–Weimar 2000, 63–75, das Zitat 71.
- 39 Vgl. Georges Sorel, *Über die Gewalt* [1906], Frankfurt/Main 1981, 205–208.
- 40 Vgl. dazu Greiert, *Erlösung der Geschichte vom Darstellenden*, 161 f.
- 41 Vgl. zuletzt Lindner, *Entwendungen*, 450 f.
- 42 Vgl. G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* [1840], in: ders., *Werke in zwanzig Bänden*, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt/Main 1970, Bd. 12, 380; vgl. dazu schon Birte Löschenkohl, »*Tout ce qu'on aurait pu être ici-bas*«. *Die Unverfügbarkeit des historischen Prozesses bei Marx und Blanqui*, in: Lethen u.a. (Hg.), *Der sich selbst entfremdete und wiedergefundene Marx*, 73–90, hier 83.
- 43 Vgl. dazu Löschenkohl, »*Tout ce qu'on aurait pu être ici-bas*«, 90.
- 44 Inwieweit Benjamins Primat der Politik auch eine psychoanalytische Reformulierung zulässt, kann hier nicht erörtert werden. Vgl. zu dem Versuch einer psychoanalytischen Reformulierung von Benjamins Primat der Politik Slavoj Žižek, *Der erhabenste aller Hysteriker. Psychoanalyse und die Philosophie des deutschen Idealismus*, 2., erweiterte Aufl., Wien–Berlin 1992, 159–171.
- 45 Vgl. Benjamin, *Gesammelte Briefe*, Bd. IV, 467 (Brief an Werner Kraft aus dem Juli 1934).
- 46 Für Benjamin hängt ein Gelingen des Erwachens letztlich davon ab, ob die in ihm gewonnene Kraft »physisch«, mithin ganz praktisch, umgesetzt werden kann. (Vgl. Heiner Weidmann, *Erwachen / Traum* [Art.], in: Michael Opitz, Erdmut Wizisla [Hrsg.], *Benjamins Begriffe*, Frankfurt/Main 2000, Bd. 1, 341–362, hier 355).



- 47 Zum Wiederhall dieses anderen Weckrufs bei Benjamin vgl. Elisabeth Lenk, Rita Bischof, *L'intrication surelle du rêve et de l'histoire dans les Passages de Benjamin*, in: Heinz Wisman (Hg.), *Walter Benjamin et Paris. Colloque international, 27.-29. juin 1983*, Paris 1986, 179–200, hier 190; Gabriele Huber, *Ein Traum von Panama. Walter Benjamin wider surrealistischen Schlaf und nationalsozialistische »Weckrufe«*, in: Klaus Garber, Ludger Rehm (Hg.), *global benjamin. Internationaler Walter Benjamin-Kongress 1992*, 3 Bde., München 1999, Bd. 1, 356–372, hier 364 f.
- 48 Ernst Bloch, *Aktualität und Utopie. Zu Lukács' »Geschichte und Klassenbewusstsein«*, in: *Der neue Merkur*, 7 (1923/24), 457–477, hier 476 f.
- 49 Vgl. dazu Vatter, *The Republic of the Living*, 294–309.
- 50 Zur verbreiteten Auffassung von Benjamins Messianismus als Gegenposition zu Marx vgl. Helmut Thielen, *Eingedenken und Erlösung. Walter Benjamin*, Würzburg 2005, 279.
- 51 Zu Benjamin und Thieme vgl. Sami Khatib, *»Teleologie ohne Endzweck«*. *Walter Benjamins Ent-stellung des Messianischen*, Marburg 2013, 158.
- 52 Vgl. Karl Löwith, *Weltgeschichte und Heilsgeschehen. Die theologischen Voraussetzungen der Geschichtsphilosophie* [1949], Stuttgart-Weimar 2004, 52–55, das Zitat 53. – Zu einer scharfen Kritik an Löwiths theologischer Marx-Interpretation als willkürliche Projektion, die einem »Murmelbahn-Modell der Philosophie« folge, vgl. Henning, *Geschichtsphilosophie als Marxkritik?*, 271 ff., das Zitat 273.
- 53 Zum Fehlen der Ausbeutung in Derridas Argumentation vgl. Antonio Negri, *The Specter's Smile*, in: Sprinker (Hg.), *Ghostly Demarcations*, 5–16, hier 10 ff.
- 54 Insofern finden sich bei Derrida tatsächlich Anzeichen eines »Marxismus ohne Marxismus« (vgl. Terry Eagleton, *Marxism without Marxism*, in: Sprinker [Hg.], *Ghostly Demarcations*, 83–87); zum generell schwierigen Verhältnis von Dekonstruktion und Geschichtsphilosophie vgl. Christine Blättler, *Die Wiederkehr der Geschichte nach ihrem proklamierten Ende. Geschichtsphilosophie und Dekonstruktion*, in: *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie*, 38 (2013), 169–189.
- 55 Derrida hat nachträglich festgehalten, er habe »vielleicht« [?] versucht, Benjamins Anspielung auf die »schwache messianische Kraft« von »jeglichem Judaismus« und von der messianischen Tradition zu trennen. Vgl. Jacques Derrida, *Marx & Sons* [2002], Frankfurt/Main 2004, 81.
- 56 Vgl. dazu Hamacher, *Lingua Amissa*, 172 ff.
- 57 Fredric Jameson, *Marx' Purloined Letter*, in: Sprinker (Hg.), *Ghostly Demarcations*, 26–67, hier 62.
- 58 Vgl. Benjamin, *Gesammelte Briefe*, Bd. II, 75 (Brief Benjamins an Scholem vom 13.2.1920); Gershom Scholem, *Walter Benjamin - Die Geschichte einer Freundschaft*, Frankfurt/Main 1975, 114 (Wiedergabe eines Briefes Scholems an Benjamin vom 5.2.1920); dazu Greiert, *Erlösung der Geschichte vom Darstellenden*, 178 ff.
- 59 Vgl. Jacob Taubes, *Walter Benjamin - ein moderner Marcionit?*, in: Norbert W. Bolz, Richard Faber (Hg.), *Antike und Moderne. Zu Walter Benjamins »Passagen«*, Würzburg 1986, 138–147, hier 139 f.
- 60 Vgl. Scholem, *Die Geschichte einer Freundschaft*, 114 (Wiedergabe eines Briefes Scholems an Benjamin vom 5.2.1920).
- 61 Vgl. Gershom Scholem, *Zum Verständnis der messianischen Idee im Judentum* [1963], in: ders., *Über einige Grundbegriffe des Judentums* [1970], Frankfurt/Main 1996, 121–167, hier 140 f.
- 62 Vgl. Taubes, *Walter Benjamin - ein moderner Marcionit?*, 139 f.; vgl. auch die

Widerlegung bei Giorgio Agamben, *Das Offene. Der Mensch und das Tier* [2002], Frankfurt/Main 2003, 89 f.

- 63 Vgl. Greiert, *Geschichte als Katastrophe*, 375 f.; Benjamin hat sich (bei der Herleitung der theologischen Grundlagen seiner Ursprungs-Konzeption) ausdrücklich von der Gnosis distanziert und stattdessen mit dem Verweis auf die »Lehre von den Sinnstufen der Dinge« (GS I, 926 f.) zur kabbalistischen Tradition bekannt. Zu Benjamins »strenger Verwerfung von Blochs Gnostizismus« vgl. Stefano Marchesoni, *Zur Vorgeschichte des Eingedenkens. Über Ernst Blochs »motorisch-phantastische Erkenntnistheorie« in »Geist der Utopie« und ihre »Umfunktionierung« bei Benjamin*, in: Daniel Weidner, Sigrid Weigel (Hg.), *Benjamin-Studien 3*, Paderborn 2014, 15–29, hier 27 f.; zur Bezugnahme auf kabbalistische Motive im Wahlverwandtschaften-Aufsatz vgl. Vatter, *The Republic of the Living*, 169–173; zum positiven Bezug auf die jüdische Tradition vgl. auch Benjamin, *Gesammelte Briefe*, Bd. IV, 195 (Brief an Max Rychner vom 7.3.1931).
- 64 Zu diesem Motiv bei Derrida vgl. Hamacher, *Lingua Amissa*, 194.
- 65 Vgl. Giorgio Agamben, *Die Zeit, die bleibt. Ein Kommentar zum Römerbrief* [2000], Frankfurt/Main 2006, 42 f.
- 66 Vgl. zum Folgenden Frank Ruda, *Hegels Pöbel. Eine Untersuchung der »Grundlinien der Philosophie des Rechts«*, Konstanz 2011, 247–261.
- 67 Vgl. G.W.F. Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse* [1821], in: ders., *Werke in zwanzig Bänden*, Bd. 7, 390 f. (§ 245).
- 68 Vgl. dazu Christoph Sachße, Florian Tennstedt, *Bettler, Gauner und Proleten. Armut und Armenfürsorge in der deutschen Geschichte*, Reinbek 1983, 153–186.
- 69 Vgl. Hegel, *Philosophie des Rechts*, 389 f. (§ 244).
- 70 Ruda, *Hegels Pöbel*, 259.
- 71 Vgl. Sachße, Tennstedt, *Bettler, Gauner und Proleten*, 175 f.
- 72 Vgl. Ji-Hyun Ko, *Geschichtsbegriff und historische Forschung bei Walter Benjamin. Ein Forschungsprogramm zu Benjamins Kategorien Geschichte, Moderne und Kritik*, Frankfurt/Main 2005, 196.
- 73 Vgl. Ruda, *Hegels Pöbel*, 64–81.
- 74 Ebd., 251.
- 75 Vgl. dazu jetzt Karl Kraus, *Rosa Luxemburg, Büffelhaut und Kreatur. Die Zerstörung der Natur und das Mitleiden des Satirikers*, hg. und mit einem Nachwort von Friedrich Pfäfflin, Berlin 2009, 13–18.
- 76 Vgl. Benjamin, *Gesammelte Briefe*, Bd. IV, 409 (Brief Benjamins an Scholem vom 6.5.1934).
- 77 Vgl. Jean-Michel Palmier, *Walter Benjamin. Lumpensammler. Engel und bucklicht Männlein. Ästhetik und Politik bei Walter Benjamin* [2006], Frankfurt/Main 2009, 1191.
- 78 Zu dieser Einsicht vgl. die jüngst postum veröffentlichten Benjamin-Studien von Daniel Bensaïd, *Walter Benjamin. Links des Möglichen* [2010], Hamburg 2015.

---

Jiyoung Shin

## Unterwegssein am Rande ›Europas‹

Robert Musils Prosa aus den 20er Jahren als Praktik des Spacing<sup>1</sup>

---

»Die große Obsession des 19. Jahrhunderts war bekanntlich die Geschichte [...] Unsere Zeit ließe sich dagegen eher als Zeitalter des Raumes begreifen.«<sup>2</sup> Mit dieser Aussage hat Michel Foucault bereits früh – in den späten 1960er Jahren – eine Wende von der Geschichte (oder Zeit) zum Raum diagnostiziert. Der *spatial turn*, die Wiederentdeckung des Raumes durch die Postmoderne,<sup>3</sup> hat mittlerweile auch in die Literaturwissenschaften Einzug gehalten. Dort, wo man den »erzähl[en] Raum« [...] schon längst vor dem *spatial turn* behandelt«<sup>4</sup> hat, hat die neue Raumperspektive vor allem zu einer »Aufwertung realer Räume«<sup>5</sup> geführt: Orte werden »nicht mehr nur als narrative Figuren oder Topoi, sondern auch als konkrete, geographisch identifizierbare Orte« untersucht; es geht also etwa um »Jane Austen's Britain« oder »Sherlock Holmes' London.«<sup>6</sup> Was diese Art der Behandlung literarischer Werke im Zeichen der »räumlichen Wende« angeht, ist Robert Musil mit seinem Hauptwerk *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930/32) denkbar ungeeignet. In seinem »auf dem Gedanken basierenden Roman«, wie Milan Kundera treffend feststellt,<sup>7</sup> wird Wien, der Schauplatz des Romans, »kaum erwähnt, ja der Autor hält es nicht einmal nötig, Straßen, Plätze und Gärten visuell heraufzubeschwören.«<sup>8</sup> Bei Musil ist Kakanien, so Kundera weiter, »nicht, wie Davos bei Thomas Mann, *Hintergrund* des Romans, es ist eines der *Themen* des Romans; es wird nicht beschrieben, es wird analysiert und gedacht.«<sup>9</sup> Auch wenn sich bei Musil also keine topographische Beschreibung von Orten findet, so reflektiert Musil moderne Raumverhältnisse doch auch in seinem Hauptwerk auf bedenkenswerte Art und Weise. Vor allem aber Musils kleine Texten aus den 1920er Jahren, die in der Forschung bisher nur marginal behandelt worden sind, bieten interessante Ansatzpunkte für eine raumtheoretische Betrachtung. Und dies nicht nur, weil hier im Gegensatz zum *Mann ohne Eigenschaften* mehr »konkrete, geographisch identifizierbare Orte« und Topographien zu finden sind,<sup>10</sup> sondern auch, da hier ein Raum präsentiert wird, mit dem derjenige Raumbegriff vorgezeichnet scheint, der die Postmoderne auszeichnet: »*Raum*« ist – im Gegensatz zum »*Ort*« – hier nichts Statisches, sondern »*ein Ort, mit dem man etwas macht*«,<sup>11</sup> so wie die Straße erst »durch die Gehenden in einen Raum verwandelt [wird]«. <sup>12</sup> Die Texte

Musils zeigen entsprechend eine Art von Topographie, die mehr Produktion als Beschreibung von Raum ist. Durch das Unterwegssein werden hier Räume entdeckt und neue Konstellationen hergestellt. Die Texte Musils erscheinen als Praktik des Spacing *avant la lettre*.

Im Folgenden möchte ich zunächst Musils gedankliche Auseinandersetzung mit dem Raum der modernen Gesellschaft näher betrachten, bevor ich mich auf dieser Grundlage den Prosatexten aus den 20er Jahren zuwende.

»Die überall gleiche Einheitsmasse von Seele: Europa«

Musil negiert im *Mann ohne Eigenschaften* ausdrücklich die Bedeutsamkeit Wiens als des Ortes der Handlung: »Es soll also auf den Namen der Stadt kein besonderer Wert gelegt werden.«<sup>13</sup> So sucht man im Roman nicht nur vergebens nach Beschreibungen des Ortes, sondern auch das »sogenannte Wiener Lokal-kolorit«<sup>14</sup> fehlt völlig. Es werden auch keine weiteren Ortsnamen genannt.<sup>15</sup> Dem Handlungsort wird im Roman nur soweit Bedeutung beigemessen, als Wien »wie alle großen Städte« (M, 10) beschaffen ist. Aus der Perspektive der modernen Unbedeutsamkeit des Raumes wird die menschliche Bindung an den Ort, mit Musil gesprochen, zu einem Relikt »aus der Hordenzeit, wo man sich die Futterplätze merken mußte« (M, 9). Dieses ›Verschwinden‹ des Raumes im Roman kann im Zusammenhang mit der Auflösung räumlicher Verankerung der Vormoderne durch »*Kapitalismus, Industrialismus und Bürokratisierung*«<sup>16</sup> gesehen werden. Insofern spiegelt die ›Ortlosigkeit‹ des Romans die »*Homogenität*«<sup>17</sup> der modernen Welt, die auf rationalen Systemen wie Geld, Wissenschaft und Technik beruht<sup>18</sup> und deren gesellschaftliches Raumverhältnis in der »Gleichförmigkeit des Raumes«<sup>19</sup> besteht.

Im Kapitel *Kakanien* findet man keine Beschreibung der »Reichshaupt- und Residenzstadt Wien« (M, 9), sondern die einer »Art überamerikanischen Stadt« (M, 31). Mit ihren »Luftzügen« und »Rohrpostmenschen-sendungen« (M, 31) trägt diese science-fictionhafte Züge. Mit der Beschreibung dieser Zukunftsvision liefert Musil zugleich eine »Analyse« der »räumlichen Praxis im Neokapitalismus«:<sup>20</sup>

Jeder Mensch hat nur ganz bestimmte Aufgaben, die Berufe sind an bestimmten Orten in Gruppen zusammengezogen, man isst während der Bewegung, die Vergnügungen sind in andern Stadtteilen zusammengezogen, und wieder anderswo stehen die Türme, wo man Frau, Familie, Grammophon und Seele findet. Spannung und Abspannung, Tätigkeit und Liebe werden zeitlich genau getrennt und nach gründlicher Laboratoriumserfahrung ausgewogen. (M, 31)

Die menschlichen Aktivitäten sind hier mithilfe wissenschaftlicher Methoden zeitlich und räumlich rational organisiert, um die Produktivität zu maximieren. Aufgrund ihrer arbeitsteiligen Organisation und dadurch steigender »Gesamtleistung« ähnelt die moderne kapitalistische Gesellschaft, wie sie im *Mann ohne Eigenschaften* präsentiert wird, einem »Bienenstaat« (M, 359) und räumlich einem »Ameisenbau« (M, 31). Es handelt sich, mit Hannah Arendt, um eine »Arbeitsgesellschaft«,<sup>21</sup> in der die Menschen »dieses lausige Gefühl von tierischer Arbeitsamkeit« (M, 39) nicht mehr loswerden und sich »in die Tiergattung« »Animal Laborans«<sup>22</sup> verwandeln. In seinem automatisch ablaufenden Alltag – »Man [...] spricht hastig in den Intervallen dieses allgemeinen Rhythmus miteinander ein paar Worte, Fragen und Antworten klinken ineinander wie Maschinenglieder« (M, 31) – ist der Mensch zwar arbeitsam und in hektischer Betriebsamkeit, aber nicht mehr aktiv, sondern zu »der tödlichsten, sterilsten Passivität«<sup>23</sup> verdammt, wie Musil mit der Wendung »ohne Überlegung angesaugt und hineingerissen« (M, 31) nahelegt.

Gegen die postmoderne Vorstellung, dass »Räume« aktiv »im Handeln geschaffen werden«,<sup>24</sup> ist sich Musil der normierenden und regulierenden Kraft des sozialen Raumes bewusst, wie etwa auch Henri Lefebvre: »Spatial practice regulates life – it does not create it.«<sup>25</sup> Insofern ist die von Musil so häufig verwendete »Topik des Hauses, der Wände (der ›Lebenswände‹)«<sup>26</sup> nicht nur metaphorisch zu verstehen, sondern durchaus auch im Sinne einer räumlichen Präjudizierung wörtlich zu nehmen. In der Erzählung *Die Amsel* (1928) schildert der Binnenerzähler Azwei diese normierende Wirkung des Raumes folgendermaßen:

Zu den sonderbarsten Orten der Welt [...] gehören jene Berliner Höfe, wo zwei, drei oder vier Häuser einander den Hintern zeigen, Köchinnen sitzen mitten in den Wänden, in viereckigen Löchern, und singen. [...] Da hinaus und hinab sehen nun die Küchen und die Schlafzimmer, nahe beieinander liegen sie, wie Liebe und Verdauung am menschlichen Körper. Etagenweise sind die Ehebetten übereinander geschichtet; denn alle Schlafzimmer haben im Haus die gleiche Lage, und Fensterwand, Badezimmerwand, Schrankwand bestimmen den Platz des Bettes fast auf den halben Meter genau. Ebenso etagenweise türmen sich die Speisezimmer übereinander, das Bad mit den weißen Kacheln und der Balkon mit dem roten Lampenschirm. Liebe, Schlaf, Geburt, Verdauung, unerwartete Wiedersehen, sorgenvolle und gesellige Nächte liegen in diesen Häusern übereinander wie die Säulen der Brötchen in einem Automatenbüffet. Das persönliche Schicksal ist in solchen Mittelstandswohnungen schon vorgerichtet, wenn man einzieht. Du [Aeins] wirst zugeben, daß die menschliche Freiheit hauptsächlich darin liegt, wo und wann man etwas tut, denn was die Menschen tun, ist fast immer das gleiche: da hat es eine verdammte Bedeutung, wenn man auch noch den Grundriß von allem gleichmacht.<sup>27</sup>

Durch dieses Gleichmachen von allem, diese Homogenisierung des Raumes wird auch die Seele in der Großstadt gleichförmig und massenweise produziert, quasi industriell hergestellt. So spricht Graf Leinsdorf im *Mann ohne Eigenschaften* davon, »bei der Erzeugung der Seele die Überlieferung des Handwerks durch die Intelligenz der Fabrik [zul] ersetzen« (M, 597). Und auch der Rekurs Azweis auf das »Schlachthaus in Chikago« (N, 550), das weltweit zum ersten Mal durch die Einführung des Fließbands die Viehschlachtung industrialisiert hat, veranschaulicht die tödlichen Folgen für die Seele. Der Satz aus Musils Novelle *Grigia* (1924): »Es war die überall gleiche Einheitsmasse von Seele: Europa«<sup>28</sup> fasst dies zusammen, wobei »Europa« für die homogenisierende räumliche Praxis der modernen Welt über die territorialen Grenzen hinweg steht.

*Unterwegssein am Rande ›Europas‹*

Musils Prosa aus den 20er Jahren steht in einem deutlichen Kontrast zur ›Ortlosigkeit‹ im *Mann ohne Eigenschaften*: In *Grigia* und *Die Portugiesin* aus dem Novellenband *Drei Frauen* (1924) und in der Erzählung *Die Amsel* (1928) rücken Orte geradezu in den Vordergrund; und einige Feuilletonbeiträge Musils, die zumeist im gleichen Zeitraum verfasst sind und von denen viele später unter dem Titel *Bilder* in den *Nachlass zu Lebzeiten* (1936) eingegangen sind, tragen sogar ausdrücklich den Namen eines Ortes im Titel: *Römischer Sommer* | *Das Fliegenpapier* | *Die Maus auf Fodara Vedla* | *Die Maus* | *Begräbnis in A.* | *Slowenisches Dorfbegräbnis* | *Fischer auf Usedom* | *Fischer an der Ostsee* | *Die Sturmflut auf Sylt* | *Quer durch Charlottenburg*.<sup>29</sup> Wie ist diese »räumliche Wende«, vom *Mann ohne Eigenschaften* aus betrachtet, zu verstehen?

In seinem Aufsatz *Die Großstädte und das Geistesleben* (1903) hat Georg Simmel die psychische Wirkung der Großstädte auf den Menschen, wie Nervosität, Blasiertheit, Reserviertheit und Aversion gegenüber Mitmenschen, beschrieben.<sup>30</sup> Das größte Problem des modernen Lebens sieht Simmel im »Widerstand des Subjekts«, das von der unter dem Gesichtspunkt der Nützlichkeit homogenisierten Gesellschaft »nivelliert und verbraucht zu werden« droht. Der Anspruch des Individuums auf »Selbständigkeit und Eigenart seines Daseins«<sup>31</sup> bestimmt auch die Ausgangslage der Hauptfigur Ulrich im *Mann ohne Eigenschaften*. Denn das eine Jahr »Urlaub vom Leben«, das er mit dem Rückzug aus dem Beruf nimmt, dient nichts anderem als der »Rettung der Eigenheit« (M, 47). Der Urlaub, mit dem eine Unterbrechung des Arbeitsalltags und in der Regel räumliche Veränderung einhergeht, bringt auch eine Bewusstseinsveränderung mit sich. Dies erläutert Ulrich seiner Schwester Agathe am Beispiel eines Kanzleirats, der Urlaub auf einer Alm macht, folgendermaßen:

»Stell dir vor, irgendein Kanzleirat in fabrikneuen Lederhosen sitzt dort, mit grünen Hosenträgern, auf die »Grüß Gott« gestickt ist: er vertritt den realen Gehalt des Lebens, der sich auf Urlaub befindet. Dadurch ist das Bewußtsein, das er von seinem Dasein hat, natürlich für den Augenblick verändert. Wenn er die Rinderherde ansieht, so zählt er nicht, beziffert nicht, schätzt nicht das Lebendgewicht der vor ihm weidenden Tiere, verzeiht seinen Feinden und denkt milde von seiner Familie. Die Herde ist aus einem praktischen sozusagen ein moralischer Gegenstand für ihn geworden. Es kann natürlich auch sein, daß er doch ein wenig schätzt und beziffert und nicht ganz verzeiht, aber dann wird es wenigstens umspielt sein von Waldesrauschen, Bachesmurmeln und Sonnenschein. In einem Satz kann man das so sagen: Was sonst den Inhalt seines Lebens bildet, erscheint ihm »fern« und »eigentlich unwichtig.« (M, 767)

Die Bewusstseinsänderung im Urlaub besteht darin, dass die »praktische Orientierung«,<sup>32</sup> die im Berufsleben vorherrscht, hier zumindest partiell eingestellt ist, einerseits durch das Wegfallen eines Zeitplans, andererseits durch den Ortswechsel, hier von der Stadt in die Natur, wobei auch die besonderen Qualitäten letzterer wie »Waldesrauschen, Bachesmurmeln und Sonnenschein« eine Rolle spielen.

Gebirge und Inseln sind die Gegenden, die Musils Prosa aus den 20er Jahren intensiv thematisiert. *Grigia* und *Die Portugiesin* spielen beide in Südtirol; die meisten Geschichten in *Bilder* sowie *Die Amsel*, die sich im *Nachlaß zu Lebzeiten* finden, spielen in Rom, Südtirol, Slowenien, an der Ostsee oder auf einer nicht näher spezifizierten Insel.<sup>33</sup> Musil kam als Urlauber oder Soldat selbst in diesen Gegenden. Er litt 1913 an Herzklopfen und Verdauungsproblemen, die, wie Karl Corino in seiner Biographie schreibt, mit Musils Unzufriedenheit über seine Arbeit als Bibliothekar, die er seit zwei Jahren ausübte, und einer Schaffenskrise auf Grund einer Arbeitshemmung zu tun hatten. Musil bekam Urlaub und fuhr zunächst nach Zermatt, dann nach Südtirol, Anzio, einem Badeort am Tyrrhenischen Meer, und schließlich nach Rom, wo er mehr als zwei Monate verbrachte.<sup>34</sup> Aus diesem Urlaub stammen sechs Geschichten in *Bilder*. Im Jahr 1914 in Berlin befand sich Musil in einer ähnlichen Situation wie 1913 in Wien. Diesmal arbeitete er als Redakteur bei der im S. Fischer Verlag erscheinenden Literaturzeitschrift *Neue Rundschau*. Die Folge war eine »- nach außen hin noch verdeckte - Depression«;<sup>35</sup> diesmal befreite ihn der Krieg vom Arbeitsalltag. *Grigia*, *Die Portugiesin*, *Die Amsel* und *Slowenisches Dorfbegräbnis* spielen in Südtirol und Slowenien, wo Musil als Soldat stationiert war.

Gemeinsames Thema dieser Texte ist das Unterwegssein: Homo in *Grigia* verlässt die Stadt und begibt sich in ein Gebirgstal in Südtirol, das Fersental;

Herr von Ketten kehrt verletzt von seinen Kriegszügen zu seinem Schloss zurück; unterwegs in Südtirol ist auch Azwei in *Die Amsel* als Soldat. Weiterhin sind die Orte durch ihre räumliche Entlegenheit fernab der menschlichen Zivilisation oder aber durch ihre Randlage innerhalb dieser zu charakterisieren. So spielt *Die Maus* »auf der ladinischen Alpe Fodara Vedla, tausend und mehr Meter über bewohnter Gegend und noch viel weiter abseits von ihr« (N, 488). Außerdem werden Hochgebirge und Insel, auf letzterer ereignet sich die *Hasenkatastrophe* in der Sammlung *Bilder*, gleichgesetzt, indem der Erzähler »das Gemeinsame« in der »unmenschlichen Verlassenheit« sieht (N, 487). Die Gemeinsamkeit von beiden besteht in einer Natur, der der Mensch »nicht seinen Zwang auferlegt« (D, 245). Es entsteht so eine Leere, die zugleich Implikat der Schöpfung ist: »das leere Licht [...] wie in den Schöpfungszeitaltern« (N, 489), und »die Leere der unvollendeten Schöpfung« (N, 487). *Kann ein Pferd lachen?*, *Sarkophagdeckel* und *Schafe, anders gesehen* aus *Bilder* spielen zwar in Rom, aber nicht inmitten der Großstadt, sondern an deren Rand. Der Erzähler befindet sich jeweils »an der Grenze zwischen den bescheidenen Ausläufern der Stadt und der beginnenden bäuerlichen Campagna«, auf einem Hügel in Rom (Pincio) oder »in der Heide bei Rom« (N, 484).

Des Weiteren ist der Schwellencharakter der Orte und der beschriebenen Situationen hervorzuheben. So wird in *Die Portugiesin* die Ansiedlung der Vorfahren von Kettens an einer geographischen »Schwelle« beschrieben. Die ambivalente Stellung der Familie zwischen zwei Kulturbereichen schlägt sich dabei auch in den zwei Versionen ihres Namens nieder: »Sie [die Burgherren] hießen in manchen Urkunden delle Catene und in andern Herren von Ketten; sie waren aus dem Norden gekommen und hatten vor der Schwelle des Südens halt gemacht; sie gebrauchten ihre deutsche oder welsche Zugehörigkeit, wie es der Vorteil gebot, und fühlten sich nirgends hingehören als zu sich.« (D, 252)

Die Schwelle kann aber auch eine zeitliche sein. So findet in *Der Erweckte* der Ich-Erzähler, der um sechs Uhr morgens erwacht, Nacht und Morgen gleichzeitig, jeweils an einem der beiden gegenüberliegenden Fenster seines Zimmers, vor (vgl. N, 483). An der Schwelle zum Wachsein greifen auch die Gewohnheiten und Disziplinen des Alltags noch nicht vollständig. Das erste Erlebnis Azweis in *Die Amsel* ereignet sich in einem ähnlichen Zustand, in dem er nicht mehr weiß, ob er »wachte oder schlief« (N, 551). Insgesamt kreisen diese Texte um Orte an der Peripherie des homogenen und homogenisierenden Raums, wo der räumliche Zwang außer Kraft gesetzt ist.



*Orte, anders gesehen*

Die unberührte Natur fungiert als »Gegenkategorie zur städtischen Zivilisation«;<sup>36</sup> der Aufenthalt in ihr kann auch der »Reproduktion der Arbeitskraft«<sup>37</sup> dienen. Aber Musils Hochgebirge und Inseln sind keine Erholungsorte oder Idyllen, denn hier ist die Natur »ja gar nicht gesund, sondern wahrhaft geisteskrank« oder »verstört, wie ein Pferd, das den Reiter abgeworfen hat« (N, 487). Das heißt, sie trägt nicht rekreativ zur Wiederherstellung der Produktivität bei; im Gegenteil: Sie wirkt der produktiven Gesellschaft gegenüber eher subversiv. Dies rührt daher, dass eine veränderte räumliche Praktik auch zu einer veränderten Sicht auf die Dinge führt. So klettert Azwei in seiner Stadtwohnung auf einen Schrank, »nur um die Vertikale auszunutzen«, und erfährt dabei, dass die Sache »von da ganz anders aussah« (N, 550). Ebenso erlaubt auch die Praktik des Unterwegsseins dem Reisenden eine andere Sicht der Dinge, was auch an einem Titel wie »Schafe, anders gesehen« (N, 484) zum Ausdruck kommt. Im Folgenden möchte ich zeigen, wie der unvoreingenommene Blick des Reisenden »die gewohnten Zusammenhänge auflöst und die wirklichen entdeckt« (N, 522), wodurch die Orte, an denen die Geschichten spielen, in »andere« Räume, und zwar der homogenen Gesellschaft gegenüber, verwandelt werden. Was ihre Funktion betrifft, steigert sich die Andersartigkeit dieser Orte sukzessiv von der Repräsentation über die Infragestellung der Gesellschaft bis hin zu ihrer Verkehrung ins Gegenteil.

In *Fischer an der Ostsee* geht der vermeintlichen Idylle am Schluss – »schönes Wetter«, »der dunkelblaue Himmel darüber« mit hoch über dem Land kreisenden Möwen (N, 480) – die folgende Darstellung voran:

Der eine [der Fischer] nimmt einen fetten Regenwurm mit zwei Fingern, holt die gleichen zwei Finger der anderen Hand hinzu und reißt ihn in drei Stücke, so gemächlich und genau, wie ein Schuster das Papierband abknipst, nachdem er Maß genommen; der andere stülpt dann diese sich bäumenden Stücke sanft und achtsam über die Angel. Ist das den Würmern widerfahren, so werden sie mit Wasser gelabt und in der Lade mit dem weichen Sand in kleine, zierliche, nebeneinander liegende Betten gebracht, wo sie sterben können, ohne gleich ihre Frische zu verlieren. (N, 480)

Es geht hier nicht eigentlich um den Würmertod, sondern um »das menschliche Leben« (N, 474), woran Musil in der »Vorbemerkung« zu *Nachlaß zu Lebzeiten* erinnert. Worte wie »gelabt«, »Betten« und »sterben«, die üblicherweise im Zusammenhang mit Würmern nicht verwendet werden, stellen eine Analogie zwischen Tier und Mensch her und erweitern so die Tragweite deren

mechanischen Todes auf die menschliche Gesellschaft. Auf diese Weise wird eine Relation zwischen dieser sich an der Ostsee ereignenden Szene und der gegenwärtigen Gesellschaft hergestellt, die diesen Ort in einen Spiegelungsort der Gesellschaft verwandelt, in dem Sinne, dass der Leser hier das Eigene wiedererkennt. In *Das Fliegenpapier* ist das gleiche Verfahren zu beobachten. Hier wird das massenhafte Sterben von Fliegen beschrieben. Aber die Fliegen, die am Fliegenpapier klebend um ihr Leben kämpfen, werden durch zahlreiche Vergleiche (»wie Tabiker«, »wie klapprige alte Militärs« [N, 476] usw.) den Menschen angenähert. Der Schlusssatz: »Und nur an der Seite des Leibs [...] haben sie irgend ein ganz kleines, flimmerndes Organ, [...] es sieht wie ein winziges Menschenauge aus« (N, 477), macht die Relation zwischen dem Fliegenpapier und der Gesellschaft, in der die Menschen wie die Fliegen seelisch sterben – »Menschenauge« verweist metonymisch auf »Seele« –,<sup>38</sup> sichtbar. In der Erzählung *Affeninsel*, in der das Sozialverhalten der Affen beobachtet wird, richtet der Peiniger am Ende des Textes nach seinen Gewalttaten den Blick auf »die große gelbe Stadt« (N, 480) unter seinen Füßen, wodurch der Zoo in einen Spiegelungsort der modernen Gesellschaft verwandelt wird.

Das hier exemplarisch vorgestellte Verfahren lässt sich auch in den anderen Geschichten der *Bilder*, besonders in denjenigen, in denen Tiere als Hauptakteure auftreten, beobachten. Anhand von Tieren werden neben Gewalt und Tod auch Sexualität und Abenteuersucht verhandelt. In *Mädchen und Helden* versucht ein Hund, der zwar in der Stadt »an der Leine« geführt wird, das Heldentum seiner Gattung dennoch auszuleben, indem er beharrlich »bei jedem Baum oder Lichtmast« (N, 493) seine Duftmarke hinterlässt, wie »in den Städten [...] Wollust [...] auf alle Dinge verteilt« (D, 244) ist. Hier wird der Hund mit Kriegern und Studenten verglichen, und seine Artgenossen werden sogar als »Brüder« (N, 493) apostrophiert. Entsprechend wird der Hund in *Hasenkatastrophe* auf der Insel »riesengroß« und als »ein Held« (N, 486) bezeichnet, dieser setzt seinen Jagdtrieb kurzzeitig frei und tötet einen Hasen. Auch hier besteht eine Gemeinschaft zwischen Mensch und Tier: »Ich sah auf. Lachende, erhitzte Gesichter standen umher. Es war plötzlich wie vier Uhr morgens geworden nach durchtanzter Nacht. Der erste von uns, der aus dem Blutrausch erwachte, war der kleine Fox.« (N, 488) In diesen Spiegelungsorten werden Tod, Gewalt und Sexualität, die in der produktiven Gesellschaft unterschwellig vorhanden sind, hervorgekehrt.

In anderen Texten werden die Orte durch Verstöße gegen die rationale Ordnung in Gegenorte verwandelt. Der Erzähler in *Kann ein Pferd lachen?* berichtet sein Erlebnis, das dem Befund eines »angesehenen Psychologen«, dass Tiere nicht lachen können, widerspricht: »Und plötzlich begann es [das

Pferdchen] zu lachen« (N, 482). Der Bericht dieses Bacon'schen *strange fact*<sup>39</sup> verwandelt den Ort an der Grenze von Stadt (Rom) und Land in einen Gegenort der modernen Gesellschaft. In *Die Maus* scheinen sich sogar die Berge zu bewegen: »Aus dem Grollen der Luft tauchte eine ungeheure Stille auf. Die Menschenhand sank von der Lehne der Bank. Ein Auge, so klein und schwarz wie ein Spinnadelknopf richtete sich dahin. Und man hatte einen Augenblick lang so ein sonderbar verkehrtes Gefühl, daß man wirklich nicht mehr recht wußte, ob sich dieses kleine, lebendige, schwarze Auge [der Maus] drehe oder ob sich die ungeheure Unbeweglichkeit der Berge rühre.« (N, 489) Eigentlich Unmögliches erlebt auch Azwei in *Die Amsel* in seinem alten Kinderzimmer: »Ich reichte wirklich nicht mehr unter dem Tisch zur Erde« (N, 561).

Über das In-Frage-Stellen wissenschaftlicher Erkenntnisse und Alltagserfahrungen hinaus verwandeln Tabubrüche oder das Antasten des Sakralen die Orte in Gegenorte. In *Der Erweckte* wird die mystische Vereinigung des Ich-Erzählers mit einer fremden Frau dargestellt: »Niemals werde ich mit einer Frau so vereint sein wie mit dieser unbekanntem, deren Schritte jetzt immer tiefer in meinem Ohr verschwinden« (N, 484). In *Slowenisches Dorfbegräbnis* und *Schafe, anders gesehen* werden religiöse Gefühle freigesetzt, die von der Institution der Kirche, die die Seele nur »in Zucht« (N, 484) nimmt, so nicht anerkannt werden. Es wird die Grenze zwischen Heiligem und Profanem in beide Richtungen überschritten, indem Schafe einerseits mit »Märtyrern« gleichgesetzt werden, andererseits »hohe Zustände« mit »Blödheit« (N, 484). In *Slowenisches Dorfbegräbnis* wird an den Geistlichen »nicht sowohl Heiliges, noch selbst Menschliches« wahrgenommen, sondern nur »die mechanische Seite ihrer Existenz« (N, 491 f.). Dies steigert sich in *Die Portugiesin* mit dem Satz: »Wenn Gott Mensch werden konnte, kann er auch Katze werden«, radikal zu einer »Gotteslästerung« (D, 270). Dass aber »kein Laut davon« (D, 270) aus den Mauern der Burg hinausdringt, verwandelt diesen Ort in einen Gegenort.

Schließlich verwandeln die Zeitbrüche, die die lineare Geschichtszeit unterbrechen, die Orte in Gegenorte. In vielen Geschichten ist Raum (als Ordnung des Nebeneinander) eine »synchrone Zeit«:<sup>10</sup> November und zugleich »wie im Sommer« (N, 483), wie es in *Der Erweckte* heißt. In *Grigia* fühlt sich Homo in ein »vorweltliches Pfahldorf« (D, 236) versetzt und in *Schafe, anders gesehen* evoziert die Landschaft gleich mehrere Zeiten: »Die Sonne glänzt schwer am Meer wie in einem Spiegel von Blei. Boote waren beim Fischfang wie zu Sankt Petri Zeiten. Das Kap schwang den Blick wie ein Laufbrett zum Himmel und brach lohgelb und weiß, wie zur Zeit des verirrtten Odysseus, ins Meer.« (N, 485) In *Die Maus* reicht diese zeitliche Regression gar bis zu »den Schöpfungszeitaltern« (N, 489). Und in *Sarkophagedeckel* geschieht die Kommunikation

über die Jahrhunderte hinweg zwischen Toten und Lebenden: Der Blick des nach dem Tod auf dem Sarkophagdeckel abgebildeten Ehepaares, »im alten Rom ausgesandt [...] kreuzt heute dein Auge« (N, 486).

Die Konsequenzen des Unterwegsseins am Rande »Europas«, die die Reisenden zu tragen haben, zeigen sich an den Schicksalen der Hauptfiguren von *Grigia*, *Die Portugiesin* und *Die Amsel*: Während Homo in *Grigia* in seinem Paradies stirbt, kehren Herr von Ketten und Azwei jeweils zu ihrem Alltagsleben zurück, aber jeweils als ein anderer Mensch, ein »guter Mensch« (N, 562), obgleich nicht näher beschrieben wird, was ein guter Mensch ist. So viel lässt sich aber sagen: Nach ihren Erfahrungen erlangen die Figuren das verlorengelassene aktive Handeln in ihrem Leben zurück.

### *Nicht-Orte oder Heterotopien?*

Einerseits schreitet das Verschwinden des Raumes, wie es die Moderne kennzeichnet, in der Postmoderne weiter fort, andererseits ist für diese aber auch eine »Wiederkehr des Raumes«<sup>41</sup> charakteristisch. Denn die homogene Gesellschaft der Moderne zeigt Risse in ihrem Raumverhältnis. »Der Raum, in dem wir leben [...] ist seinerseits heterogen«,<sup>42</sup> heißt es bei Foucault, der in diesem Sinne unser Jahrhundert als »Zeitalter der Gleichzeitigkeit, des Aneinanderreichens, des Nahen und Fernen, des Nebeneinander und des Zerstreuten«<sup>43</sup> bezeichnet. Zu den neuen heterogenen Räumen zählen unter anderem Foucaults Heterotopien und Marc Augés Nicht-Orte. Im Folgenden möchte ich abschließend das Unterwegssein und die Spiegelungs- und Gegenorte bei Musil mit Blick auf diese beiden Raumkonzepte beleuchten.

Augés Konzept der Nicht-Orte ist besonders in Bezug auf das Unterwegssein fruchtbar, denn Nicht-Orte sind »der Raum des Reisenden«.<sup>44</sup> Im Gegensatz zu »anthropologischen Orten«, die durch »Identität, Relation und Geschichte« bestimmt sind, sind Nicht-Orte für Augé solche Orte, wo die Menschen »dem totalitären Zwang des Ortes entgangen [sind], [...] und etwas wieder|gewinnen|, das der Freiheit ähnelt«.<sup>45</sup> Auch Musils Orte sind durch die Leere, die die Bedingung der Möglichkeit von Schöpfung darstellt, gekennzeichnet. Weiterhin verlangen Nicht-Orte auch das Erlernen anderer Praktiken, ganz im Sinne von de Certeau: »Mit dem Raum umzugehen bedeutet [...], am Ort *anders* zu sein und *zum anderen überzugehen*«.<sup>46</sup>

Musils Orte erinnern in ihrer Funktion an Foucaults Heterotopien, an reale Räume, »die in Verbindung und dennoch im Widerspruch zu allen anderen Orten stehen«, deren Funktion Foucault darin sieht, dass die moderne Gesellschaft hier »repräsentiert, in Frage gestellt und ins Gegenteil verkehrt«<sup>47</sup>

wird. Foucaults Heterotopien unterliegen dem zeitlichen und gesellschaftlichen Wandel und reichen vom Internat, dem Hotel auf der Hochzeitsreise über Sanatorien, Gefängnisse und Altersheime bis zu Eisenbahnen, Schiffen, Bibliotheken und Museen. Die »Krisen«- und »Abweichungsheterotopien«,<sup>48</sup> die mit Sexualität, Tod, Krankheit, Wahnsinn und Müßiggang zu tun haben, erinnern thematisch stark an das »*Heterogene*«<sup>49</sup> von Bataille. Batailles »*Heterogenes*« sind die »unnützlich Elementel«, die aus der »produktiven« Gesellschaft ausgeschlossen sind. Die heterogenen Elemente bilden bei ihm einerseits das »*Sakrale*«, andererseits erblickt er es in »*unproduktiver* Verausgabung«, zum Beispiel in Form von Neurosen, Gewalt, Maßlosigkeit, Delirium und Wahnsinn.<sup>50</sup> Insofern lassen sich auch auf der thematischen Ebene Gemeinsamkeiten zwischen Musils Orten und Foucaults Heterotopien erkennen. Zum anderen besitzen Heterotopien wie Theater und Garten »die Fähigkeit, mehrere reale Räume, mehrere Orte, die eigentlich nicht miteinander verträglich sind, an einem einzigen Ort nebeneinander zu stellen.«<sup>51</sup> Wenn diese Akkumulation auf der Ebene der Zeit stattfindet oder periodisch auftretende Brüche der alltäglichen Ordnung sich ereignen, spricht Foucault von »Heterochronien«, etwa bei Museen und Bibliotheken oder Festen und Jahrmärkten.<sup>52</sup> Man könnte dies auf die Texte Musils übertragen und ebenfalls von Heterotopien oder -chronien sprechen, wenn der Raum hier als »synchrone Zeit« fungiert.

Trotz dieser auffallenden Ähnlichkeiten zwischen Musils Orten auf der einen und Nicht-Orten und Heterotopien auf der anderen Seite sind die Differenzen dennoch nicht zu übersehen: Augés Nicht-Orte beziehen sich auf Flughäfen, Shoppingmalls, Freizeitparks und Autobahnen, also die »Transit«-Zonen, die die moderne Gesellschaft hervorbringt,<sup>53</sup> und Foucaults Heterotopien sind meistens Institutionen wie Sanatorien, Altersheime, Museen, Friedhöfe oder ähnliches. Bei Musils Orten handelt es sich hingegen nicht um Institutionen (mit Ausnahme vielleicht von Zoo und Pension oder Hotel). Musil schildert eben nicht andere Räume, die als solche schon vorhanden sind. Seine Räume entstehen vielmehr erst durch das Beschreiben der Orte. Damit eröffnet sich eine Perspektive auf Literatur als Praktik des *spacing* im Sinne eines »Prozesses der Generierung, Entfaltung und Ausweitung von Räumen.«<sup>54</sup> Musil macht einen Ort durch seine literarischen Verfahren zu einem Spiegelungs- oder Gegenort der modernen Gesellschaft, wodurch zwischen beschriebenem Ort und Gesellschaft ein neuer Raum und damit eine neue Konstellation entsteht, in deren Entdeckung Musil nicht zuletzt die Aufgabe des Dichters erblickt.<sup>55</sup> Seine Prosa aus den 20er Jahren nimmt die Raumperspektive der Postmoderne vorweg und kann als frühes Beispiel der Praktik des Spacing in der Literatur gelten.

Anmerkungen

---

- 1 This Research was supported by Duksung Women's University Research Grants 2016. Der Beitrag basiert auf einem Gastvortrag, den ich auf dem Kolloquium *Westöstliche Raumfigurationen. Wohnen - Unterwegssein* am 4. Oktober 2017 in Tokyo gehalten habe.
- 2 Michel Foucault, *Von anderen Räumen*, in: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/Main 2006, 317–329, hier 317.
- 3 Vgl. Markus Schroer, »Bringing space back in«, *Zur Relevanz des Raums als soziologischer Kategorie*, in: Jörg Döring, Tristan Thielmann (Hg.), *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld 2009, 125–148, hier 129.
- 4 Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek 2006, 308.
- 5 Ebd., 310.
- 6 Sigrid Weigel, *Zum »topographical turn«. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften*, in: *KulturPoetik*, 2 (2002), 151–165, hier 158.
- 7 Musil selbst bezeichnete seinen Roman angesichts dessen Mangel an Erzählen als »überhaupt keinen Roman, sondern einen Essay von ungeheuren Dimensionen, einen Meisteressay usw.« (Robert Musil, *Die Krisis des Romans*, in: ders., *Gesammelte Werke II*, hg. von Adolf Frisé, Reinbek 1978, 1408–1412, hier 1410).
- 8 Milan Kundera, *Verratene Vermächtnisse*, München-Wien 1993, 157.
- 9 Ebd.
- 10 Den realen Orten, die in Musils Werken vorkommen, ist bereits Hayasaka nachgegangen (Nanao Hayasaka, *Robert Musil und der genius loci*, München 2001).
- 11 Michel de Certeau, *Praktiken im Raum*, in: Dünne, Günzel, *Raumtheorie*, 343–353, hier 345.
- 12 Ebd.
- 13 Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Reinbek 1978 (= Robert Musil, *Gesammelte Werke I*, hg. von Adolf Frisé), 10. Nachweise im Folgenden unter Angabe der Sigle M und Seitenzahl direkt im Fließtext.
- 14 Walter Fanta, *Orte/Schauplätze*, in: Birgit Nübel, Nobert Christian Wolf (Hg.), *Robert-Musil-Handbuch*, Berlin-Boston 2014, 48–52, hier 49.
- 15 Eine Ausnahme bildet Hayasaka zufolge hier allerdings die »Schwedenschanze«, die im zweiten Buch sogar in einer Kapitelüberschrift (»Weiterer Verlauf des Ausfluges auf die Schwedenschanze. Die Moral des nächsten Schrittes« [M, 733]) Erwähnung findet (vgl. Hayasaka, *genius loci*, 149). Jedoch handelt es sich auch hier um keine konkrete Ortsbezeichnung – sogenannte Schwedenschanzen finden sich an zahlreichen Orten in Mitteleuropa.
- 16 Benno Werlen, *Körper, Raum, mediale Repräsentation*, in: Döring, Thielmann, *Spatial Turn*, 365–392, hier 376.
- 17 George Bataille, *Die Psychologische Struktur des Faschismus*, in: ders.: *Die Psychologische Struktur des Faschismus. Die Souveränität*, hg. von Elisabeth Lenk, München 1978, 7–44, hier 10.
- 18 Vgl. ebd.
- 19 Werlen, *Körper, Raum, mediale Repräsentation*, 376.
- 20 Henri Lefebvre, *Die Produktion des Raums*, in: Dünne, Günzel, *Raumtheorie*,

- 330–342, hier 335. Vgl. ebd.: »Sie [die räumliche Praxis] verknüpft im wahrgenommenen Raum [...] die Alltagswirklichkeit (den Zeitplan) und die städtische Wirklichkeit (die Wegstrecken und die Verkehrsnetze, welche Arbeitsplätze, Orte des Privatlebens und die Freizeit miteinander verbinden) eng miteinander. Dies ist eine überraschende Verknüpfung, denn sie enthält in sich die allerschärfste Trennung zwischen den Orten, die sie miteinander verbindet.«
- 21 Hannah Arendt, *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München–Berlin–Zürich 2002, 410.
- 22 Ebd., 407, 411.
- 23 Ebd.
- 24 Martina Löw, *Space Oddity. Raumtheorie nach dem Spatial Turn*, in: *sozialraum.de*, 7(2015)1, <http://www.sozialraum.de/space-oddity-raumtheorie-nach-dem-spatial-turn.php> letzter Zugriff 2.10.2017.
- 25 Henri Lefebvre, *The Production of Space*, Malden–Oxford–Carlton 1993, 358.
- 26 Heinz Brüggemann, *Architekturen des Augenblicks. Raum-Bilder und Bild-Räume einer urbanen Moderne in Literatur, Kunst und Architektur des 20. Jahrhunderts*, Hannover 2002, 523.
- 27 Robert Musil, *Nachlaß zu Lebzeiten*, in: ders., *Gesammelte Werke II*, 473–562, hier 550. Nachweise im Folgenden unter Angabe der Sigle N und Seitenzahl direkt im Fließtext.
- 28 Robert Musil, *Drei Frauen*, in: ders., *Gesammelte Werke II*, 234–306, hier 244. Nachweise im Folgenden unter Angabe der Sigle D und Seitenzahl direkt im Fließtext.
- 29 In eckigen Klammern sind jeweils die geänderten Titel in *Nachlaß zu Lebzeiten* angegeben. Die letzten beiden Texte wurden nicht in *Nachlaß zu Lebzeiten* aufgenommen.
- 30 Vgl. Georg Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben*, in: ders., *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*, in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd. 7, hg. von Rüdiger Kramme und Otthein Rammstedt, Frankfurt/Main 1996, 116–131.
- 31 Ebd., 112.
- 32 Robert Musil, *Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films*, in: ders., *Gesammelte Werke II*, 1137–1154, hier 1146.
- 33 *Nachlaß zu Lebzeiten* besteht aus vier Teilen: *Bilder*, *Unfreundliche Betrachtungen*, *Geschichten, die keine sind* und *Die Amsel*. Unter dem Titel *Bilder* sind 14 kleine Geschichten versammelt. Das sind: *Das Fliegenpapier* (Rom), *Die Affeninsel* (Rom), *Fischer an der Ostsee*, *Inflation*, *Kann ein Pferd lachen?* (Rom), *Der Erweckte* (Hotel), *Schafe, anders gesehen* (Rom), *Sarkophagdeckel* (Rom), *Hasenkatastrophe* (Insel), *Die Maus* (Südtirol), *Hellhörigkeit* (Hotel), *Slowenisches Dorfbegräbnis* (Pension), *Mädchen und Helden* und *Pension Nimmermehr* (Pension). (In Klammern sind jeweils die Orte angegeben, an denen die Texte spielen.)
- 34 Vgl. Karl Corino, *Robert Musil. Eine Biographie*, Reimbek 2003, 438–445.
- 35 Ebd., 494.
- 36 Alexander Honold, *Die Stadt und der Krieg. Raum- und Zeitkonstruktion in Robert Musils Roman »Der Mann ohne Eigenschaften«*, München 1995, 284.
- 37 Ebd., 285, Anm. 24.
- 38 Vgl. auch M, 131: »Es ist etwas mit ihnen [den meisten Menschen] umgegangen wie ein Fliegenpapier mit einer Fliege: es hat sie da an einem Härchen, dort in ihrer Bewegung festgehalten und hat sie allmählich eingewickelt, bis sie in einem dicken Überzug begraben liegen, der ihrer ursprünglichen Form nur ganz entfernt

entspricht. Und sie denken dann nur noch unklar an die Jugend, wo etwas wie eine Gegenkraft in ihnen gewesen ist. Diese andere Kraft zerrt und schwirrt, sie will nirgends bleiben und löst einen Sturm von ziellosen Fluchtbewegungen aus.«

- 39 »Bacon's Tatsachen waren zunächst vor allem »strange facts«, er »hat Berichte über Wunder, Monstrositäten, außergewöhnliche Naturerscheinungen benutzt, um das aristotelische Wissenssystem auszuhebeln« (Martin Mulrow, *Prekäreres Wissen. Eine andere Ideengeschichte der Frühen Neuzeit*, Berlin 2012, 370 f.).
- 40 Mike Crang, *Zeit. Raum*, in: Döring, Thielmann, *Spatial Turn*, 409–438, hier 411.
- 41 Schroer, »*Bringing space back in*«, 131.
- 42 Foucault, *Von anderen Räumen*, 319.
- 43 Ebd., 317.
- 44 Marc Augé, *Nicht-Orte*, München 2010, 90.
- 45 Ebd., 83, 117.
- 46 Michel de Certeau, *Die Kunst des Handelns*, Berlin 1988, 208.
- 47 Foucault, *Von anderen Räumen*, 320.
- 48 Ebd., 321 f.
- 49 Bataille, *Die Psychologische Struktur des Faschismus*, 15.
- 50 Ebd., 10, 15–18.
- 51 Foucault, *Von anderen Räumen*, 324.
- 52 Vgl. ebd.
- 53 Augé, *Nicht-Orte*, 107.
- 54 Löw, *Space Oddity*, 6.
- 55 Vgl. Robert Musil, *Skizze der Erkenntnis des Dichters*, in: ders., *Gesammelte Werke II*, 1025–1030, hier 1029.



---

*Leopold Federmair*

## Stadtindianer auf der Suche nach ihren Wurzeln

*Zur Darstellung der Infrarealität in  
Roberto Bolaños Roman »Die wilden Detektive«*

---

### *Realviszeralismus und Infrarealismus*

Zwei sehr unterschiedliche Romane haben Ende des 20. Jahrhunderts frischen Wind in die Segel der träge gewordenen Erzählliteratur geblasen: Michel Houellebecqs *Ausweitung der Kampfzone* und *Die wilden Detektive* von Roberto Bolaño. Beide gehen in ihrer formalen Machart ein hohes Risiko ein, beide meistern es – und beide sind autobiographisch grundiert. Allerdings nicht so, dass das Gelebte und das Geschriebene in irgendeiner Weise parallel verlaufen würden, vielmehr setzt die Gestaltung unweigerlich einen Prozess der Umgestaltung in Gang, so dass sich Dichtung und Wahrheit, um das einst von Goethe aufgetane Gegensatzpaar zu bemühen, tief ineinander verstricken.

Der Anteil der Fiktion ist in beiden Büchern ebenso hoch oder höher als die schmerzhaft und lustvolle Erfahrung, die den Autor zur Verarbeitung drängte. Wobei der Schmerz beim Franzosen überwiegt,<sup>1</sup> beim Chilenen alles in allem die Lust.

Bolaños Roman<sup>2</sup> zeichnet aus vielen verschiedenen Perspektiven die Wege und Etappen Arturo Belanos nach; schon der Name des Protagonisten verweist darauf, dass es sich um ein Alter-Ego des Autors handelt. Von den provokanten Auftritten des Jungdichters und seiner Freunde, einer sehr heterogenen Bande, über allerlei Liebesabenteuer bis zu den Durchhaltestrategien und Scharmützeln des Romanciers auf dem Sprung zur Anerkennung; von Herumtreiberei und Drogenhandel zu Gelegenheitsjobs und einer Tätigkeit als Literaturkritiker, bei der Belano weit unter seinem Wert geschlagen wird: das alles und noch viel mehr kulminiert schließlich in einer Reise, die am Ende des Romans stattfindet, aber nach der Cut-up-Methode à la William Burroughs über das ganze Buch verteilt wird, so dass im Roman in gewisser Weise immer 1976 ist, Anfang 1976, um genau zu sein: das neue, nie vergehende Jahr. »Das Gedicht als Reise und der Dichter als Held, der andere Helden ans Licht bringt«, proklamierte Bolaño damals in seinem Manifest des Infrarealismus, mit dem der damals Dreiundzwanzigjährige versuchte, in Mexiko so etwas wie eine revolutionäre poetische Bewegung zu entfachen.<sup>3</sup> Die rückblickende

Auseinandersetzung mit dem Infrarealismus bringt zutage, dass es neben und unter – *infra!* – dem damals vorherrschenden, in den siebziger Jahren zu weltweiter Anerkennung gelangten magischen Realismus, den im Bereich der Lyrik unter anderem Octavio Paz repräsentierte, auch starke gegenläufige Impulse gab. Zwanzig Jahre nach seinem poetischen Aktionismus sollte Bolaño, mittlerweile längst in Katalonien lebend, immer noch dasselbe Konzept verfolgen, allerdings hat er nun die Gattung gewechselt: von der Lyrik zum Roman. Die unbekümmerte Konsequenz, mit der Bolaño seine Strategien durchzog, obwohl das literarische Establishment lange Zeit trotz seiner eifrigen Bemühungen nichts von ihm wissen wollte, war und bleibt beeindruckend.

Freilich, wenn von Biographie und Selbstporträt die Rede ist, sollte man sogleich hinzufügen, dass der quijoteske Held des Romans einen ebenbürtigen Mitstreiter – anstelle des Dieners und Stichwortgebers bei Cervantes – hat und das Bildnis sich alsbald zum Doppelporträt weitet. In der realviszeralistischen Szene im Mexiko Mitte der siebziger Jahre ist dort, wo Arturo Belano auftaucht, sein Freund Ulises Lima nicht weit. Dieser Ulises weist zahlreiche Ähnlichkeiten mit Mario Santiago Papasquiaro auf, dem Sohn aus gutem Hause, der mit seiner Familie gebrochen hatte, im kulturellen Milieu den Bürgerschreck spielte und als Dichter wenig Wert darauf legte, veröffentlicht zu werden. Santiagos Vater war der angesehene Literaturkritiker Francisco Zendejas Gómez, Gründer des Villaurutia-Literaturpreises, den im ersten Jahr Juan Rulfo und im zweiten, 1956, Octavio Paz erhalten sollte (immerhin wurde 1967 auch der widerspenstige José Revueltas in die Reihe der Preisträger aufgenommen). Es gibt keinen Hinweis darauf, dass Zendejas Senior die literarischen Aktivitäten seines Sohnes, der den Familiennamen gewechselt hatte, auch nur zur Kenntnis genommen hätte. Sowohl in der Wirklichkeit als auch in der Fiktion verlassen die beiden Freunde auf getrennten Wegen Mexiko, womit die Zeit der randständigen Blüte des Infrarealismus – Realviszeralismus im Roman – zu Ende geht. Auch wenn sich ihre Wege nicht mehr kreuzen, spürt der Leser dennoch, dass die Verbindung zwischen beiden aufrecht bleibt und alle anderen Episoden und Figuren um dieses telepathische Gespann kreisen. Die Freundschaft zwischen Belano und Lima bildet den Doppelkern des großen Erzählgespinnsts, aus dem und um den es sich entfaltet. Es mag überraschen, aber dieses zugleich heimliche und offen zutage liegende Zentrum erinnert an ein anderes, gänzlich anderes Werk der Literaturgeschichte: die *Essais* von Michel de Montaigne, die ebenfalls um eine Männerbeziehung kreisen und die Abwesenheit des Freundes, des früh verstorbenen Étienne de La Boétie, beschwören. Mario Santiago starb zu Beginn des Jahres 1998, wenige Monate später erschienen in Barcelona *Los detectives salvajes* (deutsch *Die wilden*

*Detektive*). Als Bolaño den Roman schrieb, konnte er den Tod des Freundes nicht ahnen, und doch ist das Werk ein Grabmal für Mario Santiago und ein Denkmal ihrer Freundschaft.

Bolaños Manifest von 1976 endet mit dem Aufruf »DEJENLO TODO, NUEVAMENTE« (diese Wortfolge wurde bei späteren Publikationen als Titel gebraucht). Ins Deutsche übersetzt: ›Verlasst alles, von neuem« – aber vermutlich trifft es die folgende Formulierung besser: ›Lasst alles zurück, zum x-ten Mal. Zum x-ten Mal sicher auch deshalb, weil Bolaños Imperativ ein Zitat ist. Er verweist auf den Titel der manifestartigen Schrift *Lâchez tout* von André Breton, in welcher der französische Surrealist 1922 dazu aufrief, sich von Ehefrau und Mätresse sowie von allen Hoffnungen und Ängsten, kurz: vom bequemen konventionellen Leben zu trennen, auf die Straßen zu gehen und wegzufahren: »Partez sur les routes!«<sup>4</sup> Breton forderte in seiner kurzen Liste auch dazu auf, den Dadaismus zurückzulassen, was einen Kommentator dazu veranlasste, aus Bolaños Parole eine Absage an den Surrealismus herauszulesen. Das würde ich nicht so sehen – ganz im Gegenteil. Bolaño reiht sich mit seinem Manifest in die transhistorische Bewegung eines untergründigen, »klandestinen« Surrealismus ein, über dessen Schicksal er noch im Jahr 2000, drei Jahre vor seinem Tod, einen kleinen Essay mit dem Titel *Vermutungen über einen Satz Bretons* veröffentlichte.<sup>5</sup> Auf diesen Text komme ich später zurück; zunächst sei auf den Plural hingewiesen, der dem Manifeststil entspricht, aber auch als konkrete Aufforderung an die mexikanischen Underground-Poeten zu verstehen ist, sich von allen Konventionen zu befreien und sich auf den Weg zu machen: *on the road, lancense a los caminos*, auch der Schlusssatz von Bolaños Manifest stammt von Breton. Die wilden Detektive des Romans, also das Duo Belano-Lima mit seinem Gefolge, einem dichtenden Grünschnabel und einer jungen Prostituierten, die stellvertretend für die ganze realviszeralistische Bewegung dabei sind, setzen im geklauten Chevrolet Impala, einem typischen Straßenkreuzer, den surrealistischen Imperativ in die Tat um. Mit ihrer Flucht, die zugleich Suche ist, setzen die wilden Detektive im letzten Kapitel des Romans Bolaños real-infrarealistisches Manifest in die fiktionale Tat um.

### *Tradition und Tabula rasa*

Bruch mit der Konvention und Aufbruch ins Unbekannte sind für die jungen Wilden Selbstzweck, aber die konkrete Reise in die Wüstengebiete des mexikanischen Nordens verfolgt zugleich einen bestimmten Zweck. Sie ist eine Suche, eine *Quest* auf den Spuren der dritten, gewissermaßen klandestinen Hauptfigur des Romans, der Dichterin Cesárea Tinajero, von der wir, die wilden Leser,

nicht mit Gewissheit erfahren, ob sie außer einem – von den wilden Detektiven eifrig diskutierten – Bildgedicht noch etwas anderes geschrieben hat.<sup>6</sup> Cesárea war einst eine legendenumwobene Figur des sogenannten *estridentismo* (Stridentismus), einer mexikanischen Avantgardebewegung der zwanziger Jahre. 1976 muss Cesárea mindestens siebzig Jahre alt sein, doch im unvergänglichen Jahr des Romans wirkt sie alterslos und sieht, da sie ihre elegante Gestalt längst verloren hat, »wie ein Felsbrocken oder ein Elefant«<sup>7</sup> aus. Die wilden Detektive finden das Gesuchte, nämlich ihre eigenen literarischen Wurzeln, die über ihre persönliche, augenblicksverhaftete Existenz hinausweisen. Cesáreas letzte Freundin berichtet von apokalyptischen Ideen und von einem Notizbuch, das sie ihr hinterlassen habe (leider wurde es von ihrem Ehemann zum Müll geworfen). In diesem Zusammenhang ist die Rede von einer fernen Jahreszahl, »2600 und ein paar Zerquetschte«<sup>8</sup>. Bolaño, bis zuletzt auf den Spuren von Cesárea Tinajero, sollte dieses Projekt gegen Ende seines Lebens in seinem literarischen Vermächtnis, dem fünfteiligen Roman *2666*, umsetzen. Der in der Wüste vorgefundene literarische Urgrund ist für die Viszeralrealisten viel-sagende Tabula rasa, eine paradoxe Leerfläche, in die sie sich mit ihrem Werk und/oder ihrer Existenz einschreiben wollen, um ihr eigenes Schöpfungstum zu begründen. Die Fernwirkungen des Infrarealismus haben ihre Lichtquelle fern der mexikanischen Hauptstadt im unwirtlichen Norden des Landes. Betrachtet man den ganzen, durchaus exemplarischen Weg, den Bolaño als Autor nahm, so kommt man nicht um die Feststellung herum, dass auch der lebensgierige Aufbruch der wilden Dichter in »schwarze Verwesung [mündet]«, um es mit einem Gedicht Georg Trakls zu sagen. Der vierte, mehr als 300 Seiten starke, nahe der Grenze zu den USA spielende Teil von *2666* handelt ausschließlich von einer Serie von brutalen Morden an Frauen.

2666, die Zahl spielt nicht nur auf die biblische Apokalypse an, sie klingt auch wie ein fernes Echo des infrarealistischen Jahres 1976. In diesem Jahr veröffentlichte Roberto Bolaño in der Zeitschrift *Plural* einen Artikel über die »neue lateinamerikanische Dichtung«, für den ihm die Aufgabe gestellt worden war, ein »Panorama« der zeitgenössischen Lyrik zu skizzieren. Der damals Drei- und zwanzigjährige holte weit aus, griff weit zurück in die Literaturgeschichte und begann mit großer rhetorischer Geste:

Wenn man aber darunter eine Bewegung versteht, die sich zumindest in ästhetischer Hinsicht am Rand des offiziellen Apparats befindet, oder ein ethisch und ästhetisch am Rand befindliches Subpanorama, eine geistige Verfassung, die viele junge Menschen teilen, eine transformierende Interpretation (widersprüchlicher als der Teufel!) einer blutigen Alltagswirklichkeit, in der es unmöglich ist, wirklich etwas zu schaffen, ohne Subversion zu treiben, in der es unmöglich ist, Subversion zu

treiben, ohne geprügelt zu werden, in der es unmöglich ist, geprügelt zu werden, ohne die Gegebenheiten der bürgerlichen Kultur radikal abzulehnen (und jede radikale Ablehnung bedeutet zugleich, neue Handlungsformen zu denken und sie auszuprobieren und neue Empfindungen zu ahnen), dann ist dieses Panorama nach meinem Dafürhalten die zweite Sprengladung der lateinamerikanischen Dichtung in unserem gegenwärtigen Jahrhundert. Die erste war die Avantgarde der zwanziger Jahre: Huidobro, Vallejo, De Rokha, Oquendo de Amat, César Moro, Maples Arce, Alberto Hidalgo, Borges, Girondo, Martín Adán etc. Auf der einen Seite haben wir die gedichteschreibenden jungen Leute aus gutem Hause, die sich jeden Tag hübsch zurechtmachen, also die Schönschreiber auf der Suche nach einem Status als Schriftsteller. Auf der anderen Seite die Anarchisten, die erzählenden Dichter und neuen marxistischen Lyriker, die Vagabunden, die ihre Poesie auch leben, Leute mit Stacheln, die ihnen der kleinbürgerliche Alltag hervortreibt: Dichterberuf hin oder her, sie pfeifen darauf...<sup>9</sup>

Bolaño nennt hier eine ganze Reihe von Vorläufern. Der Name Borges überrascht nicht, ebenso wenig der von César Vallejo; auffällig ist jedoch die Nennung von Manuel Maples Arce, der 1921 in Mexiko den Stridentismus mitbegründete. In *Die wilden Detektive* kommt er in den onirisch – und auch ein wenig alkoholisch – angehauchten Erzählungen von Amadeo Salvatierra vor, der einst zur Gruppe der Stridentisten gehörte und sich gegenwärtig, 1976 (in Bolaños Fiktion), sein Brot und seinen Tequila als Schreiber verdient, indem er auf der Plaza Santo Domingo Briefe und Eingaben für Analphabeten verfasst (was einer bis heute nicht ganz ausgestorbenen Wirklichkeit in Mexiko-Stadt entspricht). Die jungen Dichter, von denen sich Bolaño 1976 (in der Wirklichkeit) »alles oder fast alles« erwartete, seien »Bilderstürmer, Dichter auf der Flucht, Pubertierende, treue Gestalten, die das Land der Kronopien betreten«, wie es in Anspielung auf Julio Cortázers Entwürfe phantastisch-alternativer Existenzformen heißt. Bolaño nennt Namen, darunter Mara Larrosa, Bruno Montané, José Peguero, José Rosas Ribeyro, Mario Santiago, Rubén Medina, Cuauhtémoc Méndez, allesamt junge, teils noch jugendliche Infrarealisten in Mexiko-Stadt. Er erwähnt aber auch Enrique Verástegui und Jorge Pimentel, zwei Vertreter der peruanischen Gruppe *Hora Zero*, die 1970 gegründet worden war. Im Vorwort zur Neuauflage von *Ave Soul*, Pimentels legendärem Gedichtzyklus von 1973, einem genialen Wurf, der die Ästhetik der damaligen lateinamerikanischen Neoavantgarde verkörpert, schreibt Bolaño noch im Jahr 2000: »Mario und ich stimmten überein, dass die junge peruanische Lyrik bei weitem die beste sei, die damals gemacht wurde, und als wir den Infrarealismus gründeten, dachten wir nicht wenig an *Hora Zero*, eine Gruppe, der wir uns zugehörig fühlten.«<sup>10</sup>

In Bolaños Darstellung des poetischen Panoramas von 1976 spürt man die Euphorie, die ihn und seine Genossen damals antrieb. »Wir erleben heute«, deklariert er selbstbewusst, »das Erscheinen neuer Formen, die am Rand entstehen und erst langsam als Dichtung anerkannt werden. Wir atmen einen Hauch von Poesie, unabhängig vom gesellschaftlichen Milieu, in dem sich die Literatur traditionell bewegt. Wir erleben das Erscheinen einer Dichtung auf der wilden Seite der Straße. Der weiße Humor, der Exteriorismus, die Verse der Andersheit, die Gedichte der Arbeiterklasse repräsentieren nur einen begrenzten Sektor, nämlich den offiziell abgesegneten, der arm ist an Phantasie und umso selbstgewisser im Auftreten.« Bolaño nennt an dieser Stelle keine Namen, aber es ist klar, dass mit »Exteriorismus« die engagierte Dichtung eines Ernesto Cardenal gemeint ist, mit der *otredad* (Andersheit) die eher existentialistische Lyrik eines Octavio Paz. Bolaño stellt dieser angepassten, wohlbehausten Literatur eine nomadische Ausdrucksform gegenüber, ein literarisches Stadtindianertum, wobei das später im Romantitel gebrauchte Epitheton »wild« bereits emphatische Bedeutung annimmt.

Diese Salonpoesie (von Octavio Paz und seinen Schülern) bleibt stumm, wenn sie auf der Straße die roten Kinder daherkommen sieht, die wilden Kinder Walt Whitmans, die unwillkürlich jaulen und heulen. Im Gegensatz zum Typus des jungen Dichters, der eine Heidenangst hat, das kleinste Risiko auf sich zu nehmen, sehen wir Mario Santiago als Kamikaze libidinöser Ströme, wir haben die *Steinigen Wege* von Jorge Pimentels Dichtung vor Augen. Den spielerisch würdevollen Straßenjungen mit den Schlammgespritzern der Phantasie im Gesicht. Während irgendein x-beliebiger Typ träumt und die Träume hernach seiner Freundin erzählt, schreitet in der neuen Lyrik die Avantgarde voran. Aber es ist an der Zeit, diese Avantgarde aus den Randzonen herauszuholen, raus aus den Traumzonen, um sie in den Kampf zu schicken gegen den offiziellen, durch und durch reaktionären Machtapparat. Zu diesem Zweck müssen wir uns organisieren, müssen neue Kommunikationskanäle suchen, experimentieren, immer bereit sein, uns in neue Welten vorzuwagen, und täglich und stürmisch die Schärfung der Fähigkeiten des Staunens und Liebens einfordern. Die Subversion des Alltäglichen lässt sich nicht auf bestimmte sozioökonomische Milieus beschränken, die Revolution und das Leben müssen die Ethik-und-Ästhetik (zwei Seiten einer Medaille) jedes avantgardistischen Projekts bilden. Insofern glaube ich, dass wir schon jetzt von einer Wiedergeburt sprechen können. Da und dort kommen die Dinge in Bewegung, die Jungen riskieren etwas, sie gehen wie Mondsüchtige auf die Straße, um ihren eigenen Bogart-Film zu leben. Vor den Augen der anfangs gleichgültigen, dann erschrockenen Intellektuellen rufen sie verrückte, heilsam verrückte Bewegungen ins Leben. Ein Beispiel dafür ist der Infrarealismus in Mexiko, den sowohl seine Freunde als auch seine Feinde als Pest bezeichnen. Obwohl er gerade erst entstanden ist und sich in der Etappe befindet, die Rubén Medina als »Ent-

deckung marginaler Sinnesindrücke« bezeichnet, wo »das Gedicht sich auf allerlei Wegen ins Abenteuer stürzt.« Ich meine, der zentrale Kern einer neuen Avantgarde muss das Abenteuer sein.<sup>11</sup>

Am Ende seines Artikels verfällt Bolaño in den Ton der Manifeste und stellt scheinbar absurde Forderungen auf, darunter eine, die später in Mario Santiagos Wien-Gedicht *Ars poetica X* auftauchen wird: »Thanatos Go Home« (in beiden Fällen mit großen Anfangsbuchstaben geschrieben).

Die wilden Dichter suchen ihre Wurzeln in der Wüste, wo scheinbar nichts gedeihen kann; ihre Wahrnehmungs- und Handlungsweise, ihre Ästhetik und Ethik bleibt jedoch großstädtisch geprägt. Der Norden Mexikos ist in geographischer Hinsicht eine marginale Gegend, und ebendies ist einer der Gründe, warum es sowohl Cesárea Tinajero als auch die wilden Detektive dorthin zieht. Man könnte in der bolañesken Topographie aber auch eine symbolische *Tabula rasa* sehen, die es den jungen Leuten erlaubt, in der Leere ein Etwas zu (re)konstituieren, ebenso wie Bolaño aus der Abwesenheit eines Werks sein eigenes, entschieden positives Werk speist. In der Wirklichkeit der siebziger Jahre spielten sich die Reisen der wilden Dichter innerhalb der ausufernden Großstadt Mexiko – auch DF (*de-efe*) genannt – ab. Insbesondere die Dichtung Mario Santiagos trägt diesen urbanen Charakter, nicht nur in ihren Bildern, sondern auch in der Machart, der assoziativen Verknüpfung, der Vielschichtigkeit. Exemplarisch dafür ist das epische Gedicht *Ratschläge eines Schülers von Marx an einen Heidegger-Fan*,<sup>12</sup> dessen Titel Roberto Bolaño in seinem ersten größeren Prosawerk aufnahm, dem avantgardistisch-parodierenden Kriminalroman *Ratschläge eines Schülers von Morrison an einen Joyce-Fan*. Bolaño schrieb dieses Buch gemeinsam mit seinem Freund A. G. Porta, doch der Text wurde, so Porta im Vorwort zur Neuausgabe 2008, alles in allem doch mehr von Bolaño geprägt.<sup>13</sup> Die erste Version entstand bereits 1979, erstmals veröffentlicht wurde das Buch 1984. Voller Humor, Ironie und Spielfreude, ist es das schönste Beispiel dafür, wie Bolaño die frühe infrarealistische Poetik nach und nach in seine Romanliteratur umgoss und das poetische Feuer im neuen Gewand weitertrug. Im Vorwort zu *Sueño sin fin*, einem 1977 in Barcelona entstandenen, romanartigen Großgedicht Mario Santiagos, erklärt Bruno Montané, der Autor habe eine der entscheidenden Aufgaben des Dichters darin gesehen, »das städtische Vibrieren auf sich einwirken zu lassen und es niederzuschreiben, das Gähnen und Grunzen des Regens, die Geräusche, das Licht, das auf die Landschaft fällt.«<sup>14</sup> Ähnliches lässt sich für ein anderes Großgedicht jener Zeit sagen, *Hikuri* von José Vicente Anaya, des aus dem mexikanischen Norden stammenden Infrarealisten. »Die Städte warten auf mich mit / ihren

Fallen«,<sup>15</sup> heißt es dort; es sind Fallen, in die der Dichter dann vorsätzlich geht. Anaya hat die im Infrarealismus hier und da auftauchende Rede von den anderen Ethnien wörtlich genommen und, teils auch auf den Spuren Antonin Artauds, Kontakt zur indigenen Bevölkerung gesucht. Einige Fragmente von *Hikuri* – das Wort bezeichnet eine Wüstenpflanze, deren Genuss berauschend wirkt – sind in der Tarahumara-Sprache geschrieben, was den Effekt der gebündelten Heterogenität dieser Ästhetik noch einmal steigert.

### *Entfesselte Sinne*

In seinem Text über einen Satz von André Breton stellt sich Bolaño die Frage, in was sich der klandestine Surrealismus ab 1965, ein Jahr nach Bretons Tod, verwandelt habe. Die Antwort ist keine Antwort, sondern eine Salve weiterer Fragen, die an prominenter Stelle Mai 68 und den französischen Situationismus nennen. Implizit zeigt die Haltung Bolaños, dass eine der Gestalten dieses proteischen Surrealismus eben der mexikanische Infrarealismus ist, der später in der Diaspora weiterwirkte. Die von Bolaño beanspruchte Genealogie ist klar; er ist ihr zeitlebens treu geblieben. »Es wäre möglich«, schreibt er, »dass sich der klandestine Surrealismus in Untergruppen verzweigte, die sich später wie Nomadenstämme in der Wüste verloren.«<sup>16</sup> Aber noch der Verlust kann aufgehoben, weil aufgeschrieben werden, selbst dann, wenn die bolañeske Hypothese zutrifft, dass die klandestinen Surrealisten – alias Infrarealisten – nie existiert haben oder dass sie – heutzutage – »nur eine nicht sehr zahlreiche Sammlung alter Humoristen«<sup>17</sup> sind. Die Liebe zum Widerspruch, dieses Zugleich von Ja und Nein, hat Anaya im Schlusssatz seines Manifests am schärfsten formuliert: »DER INFRAREALISMUS EXISTIERT UND EXISTIERT NICHT.«<sup>18</sup> Unmittelbar davor hatte er betont, dass die Bewegung keine Sekte sei. »Man verteilt keine Mitgliedsausweise und keine Marken zum Einkleben, die Mitglieder werden durch keinen Mechanismus von Mehrheiten oder Minderheiten gewählt, denn um Infrarealist zu sein, genügt es, Infrarealist zu sein.«<sup>19</sup> Als hätte er vorausgesehen, dass sich selbst im Untergrund der Spaltpilz rührt.

Da die Infrarealisten eine äußerst minoritäre Gegenöffentlichkeit bildeten und vom Literaturbetrieb wie auch von den Massenmedien kaum wahrgenommen wurden, sind an dieser Stelle – zumal im deutschen Sprachraum – einige Erläuterungen angebracht. Der Natur dieser Bewegung entsprechend gibt es keine verbindlichen Definitionen, immerhin aber eine Reihe von Bestimmungsversuchen, vor allem in den drei überlieferten, sehr unterschiedlichen infrarealistischen Manifesten. Anaya zählt eine Reihe von nicht immer miteinander vereinbaren, auch nicht gleichermaßen ernst gemeinten Merkmalen auf:



epikureisch, sodomitisch, hedonistisch, narzisstisch, kantianisch, hegelianisch, marxistisch, anarchistisch, metaphysisch, pataphysisch, utopisch, existenzialistisch ... Die Aufzählung überschneidet sich mit dem Stammbaum, der in Bolaños wiederholten Ausführungen zur neuen lateinamerikanischen Poetik Gestalt annimmt, und ebenso mit jener Liste von Leuten, die Mario Santiago »interessieren«, wie er in seinem Manifest bekundet. Dieses Manifest trägt als Schlusssatz und Überschrift ein Zitat des Pataphysikers Alfred Jarry: »Die Dummheit ist nicht unsere Stärke.«<sup>20</sup> In der Liste scheinen Namen wie Catull, Lautréamont, Artaud, Kafka, Kerouac, Che Guevara, Hieronymus Bosch, de Chirico, Revueltas, Bolaño auf, aber auch Gruppen wie die Pariser Kommune oder die Situationistische Internationale. Auch Bolaños Infra-Manifest enthält solche Listen; unter seinen »nächsten Verwandten«<sup>21</sup> befindet sich neben dem unvermeidlichen Arthur Rimbaud – sein Alter-Ego im Roman, Arturo Belano, trägt denselben Vornamen – auch Kurt Schwitters, dessen *Ursonate* er zitiert. Dasjenige Bolaños ist von den drei infrarealistischen Manifesten das ausführlichste, zugleich am wildesten, was poetische Assoziationen, und am ernsthaftesten, was Definitionen sowie Projekte angeht.

Die Sinneseindrücke kommen nicht aus dem Nichts (offensichtliche Offensichtlichkeit), sondern aus der festgelegten Wirklichkeit, auf tausend verschiedene Weisen, in einem ständigen Strömen. Vielfache Wirklichkeit, du machst uns schwindelig! So ist es möglich, dass wir einerseits geboren werden und andererseits in den letzten Zügen liegen. Lebensformen und Todesformen wandern tagtäglich an der Netzhaut vorbei. Ihr ständiges Aufeinandertreffen haucht den infrarealistischen Formen Leben ein: DAS AUGE DES ÜBERGANGS.<sup>22</sup>

Der so verstandene Vitalismus, dieses in die Rhythmen von Rock- und Popmusik gegossene, in ständig umspringende Großstadtbilder gekleidete Stirb-und-Werde, ist die Grundlage einer infrarealistischen *Ästhetik*, die sich meines Erachtens sehr wohl in den literarischen Hervorbringungen Bolaños und seiner Dichterbande ausmachen lässt. Selbstverständlich verbindet sie sich mit einer bestimmten, teils auch politisch gefärbten Haltung, aber sie gebiert ebenso ihre spezifischen Formen, vor allem die Großform des assoziativen *poema-novela*, des romanartigen Gedichts, das unter anderem an die episch ausschwingende Lyrik eines Walt Whitman anknüpfen kann, indem sie diese aus dem noch ländlichen Amerika des 19. Jahrhunderts ins urbane Milieu des zwanzigsten transponiert. Sowohl im Manifest als auch im 25 Jahre später geschriebenen Vorwort zur Neuausgabe von Pimentels *Ave Soul* weist Bolaño auf Whitman hin. Pimentels Gedichte »Whitmanscher Prägung, die freilich schon etwas anderes waren«, beeindruckten ihn mit ihren »außerordentlichen Monologen«

und ihrem changierenden Charakter »zwischen Telenovela und soziologischer Dokumentation, mittelalterlicher Romanze und revidiertem realsozialischem Roman, zwischen Manifest und Manifestationen der Hochkultur, dies alles hybridisiert und mit Humor versehen [...]«<sup>23</sup>

Bolaño selbst hat nicht nur in seiner infrarealistischen Periode, sondern auch in späteren Gedichten, wie sie etwa im Sammelband *Die romantischen Hunde* enthalten sind, diese Art einer zugleich erzählenden, lyrischen, zuweilen hochgestimmten, dann wieder ironisch grundierten Dichtung praktiziert. Das Wort »romantisch« im Buchtitel scheint zwar, wie so vieles bei Bolaño, locker hingeworfen, doch es hat nicht den heute verbreiteten trivialen Sinn, sondern ist sehr genau gewählt und meint das poetische Vorhaben, die alte historische Romantik mit einer neuen und, wie er meinte, notwendigen Wildheit zu verknüpfen, um sie weiterspinnen zu können. Die deutschen Frühromantiker hatten ihre Poetik als Versuch verstanden, ins Leben einzugreifen, es umzugestalten und damit zugleich, aus den entsprechenden Empfindungen heraus, die Dichtersprache zu erneuern. »Alle Poesie unterbricht den gewöhnlichen Zustand«, heißt es bei Novalis, »um uns zu *erneuern* - und so unser Lebensgefühl immer *rege* zu erhalten.«<sup>24</sup> Rimbaud nahm in seiner Poetik der Unruhe den romantischen Faden auf, es ging ihm darum, »durch die Entfesselung *aller Sinne* zum Unbekannten zu gelangen.«<sup>25</sup> Die Literaturwissenschaft hat die zahlreichen intertextuellen Bezugnahmen auf Rimbaud, die sich in *Los detectives salvajes* entdecken lassen, bereits dingfest gemacht. So wurde die These aufgestellt, Bolaño habe in seinem Roman die mythische Figur des Odysseus – spanisch Ulises, wie Ulises Lima – durch die eines mythisierten Rimbaud ersetzt, also gewissermaßen den vernunftgeleiteten Abenteurer durch den wilden (Spät-)Romantiker.<sup>26</sup> Freilich sollte nicht übersehen werden, dass der Roman nicht von *einem* Helden erzählt, sondern von einem Duo, eben Ulises und Arturo. Bolaño schlägt sich zwar auf die Seite anarchischer Po(i)etizität, verwirft dabei aber keineswegs Listenreichtum und Abenteuerlust; beides wird in der *Quest* ausgelebt, die im mit Büchern und Gemälden ausgestaffierten Wohnzimmer des Ex-Stridentisten Amadeo Salvatierra ihren Ausgang nimmt.

Der Zusammenhang der Rimbaud-Mythisierung in *Los detectives salvajes* mit dem mexikanischen Infrarealismus scheint der Literaturwissenschaft bisher entgangen zu sein. Das Dichterische bzw. das Poietische, also freie Kreativität im Schreiben ebenso wie im Leben, ist der wesentliche Einsatz im Spiel der Gruppe um Bolaño/Belano, und es verbindet sich in der Regel mit einer Kampflust, einer herausfordernden Haltung gegenüber allem, was als »etabliert« eingestuft wird. Aus diesem Grund ist es nicht so entscheidend, ob das, was der Dichter macht, eine bleibende Form gewinnt oder nicht. Selbst-

verständlich wollten die meisten Infrarealisten, allen voran Bolaño selbst, ihre Sachen veröffentlichen, aber nicht um jeden Preis. Die Figur des Dichters ohne Werk, von manchen »Forschern« heimlich belächelt, in der Romanfigur der Cesárea Tinajero ins Mythisch-Geheimnisvolle stilisiert, ist durchaus keine Erfindung des chilenischen Autors, man kennt sie zum Beispiel aus Hofmannsthals Chandos-Brief. Der von Bolaño hochgeschätzte Enrique Vila-Matas lässt in *Bartleby und Co* die mehr oder minder vollständige Reihe dieser Champions der Verweigerung defilieren. Es gibt aber, neben der poetischen Kreativität, einen zweiten, verwandten Erfahrungsbereich, den die Infrarealisten bzw. Realviszeralisten ausreizen, nämlich die Liebe – so sentimental das klingen mag. Die Liebe, insofern sie mehr als jedes andere menschliche Gefühl die Sinne zu entfesseln vermag. »Die Galaxien der Liebe erscheinen auf unseren Handflächen«, schreibt Bolaño 1976 im Infra-Manifest, und er fordert: »Dichter, löst eure Zöpfe (so ihr welche habt). Verbrennt euren Mist und beginnt zu lieben, bis sich die unkalkulierbaren Gedichte einstellen.«<sup>27</sup> Im Roman verbindet sich die Liebe häufig mit Sex, aber durchaus nicht immer. Hetero- und homosexuelle Liebe, käufliche oder Gratis-Liebe, Freundesliebe, Liebe zu Kindern. Bedingt ist der erotische Enthusiasmus sicher auch durch die Jugendlichkeit der realen und fiktionalen Helden, wie auch durch den freizügigen Zeitgeist der siebziger Jahre, der die Moralisierungsschübe des kommenden Jahrhunderts noch nicht ahnen ließ. García Madero, Teenager und Novize im Kreis der Dichterbande, der den langen ersten Abschnitt der *Wilden Detektive* sowie den letzten, den Wüstenabschnitt, erzählt, verzeichnet in seinem Tagebuch eine Menge erotischer Abenteuer, und er tut dies auf eine selbstverständliche, weder angeberische noch verklemmte Weise, die auch heute – und heute *wieder* – etwas Erfrischendes hat. Überlegt man, wer sich hinter García Madero verbergen könnte, wird man im Kreis der Infrarealisten nicht fündig. Es wäre denkbar, dass Bolaño mit diesem sexuell hochbegabten Jüngling ein zweites Alter-Ego für den Autor schaffen wollte. Auch Arturo Belano durchlebt Liebesabenteuer, freilich nicht mit jener Unkompliziertheit, die García Madero auszeichnet. Fast hat man den Eindruck, der Autor habe sich zwischen erotischer und poetischer Performanz entscheiden müssen. Beides war in der Wirklichkeit nicht zu haben, jedenfalls nicht mit derselben Intensität.

### *Bolaño in love*

Wie auch immer, eben diese poetisch-erotische Frische, diesen Geist der Entdeckung und Wiedererfindung verströmte der Infrarealist Roberto Bolaño. Man kann sich lebhaft vorstellen, dass seine Energie Sympathisanten anzog, die sich

sonst vielleicht nicht der Sache der Poesie verschrieben hätten. In einem Brief, den er am 1. September 1977 aus Barcelona an Jorge Pimentel nach Peru schrieb, wird dies auf unmittelbare Weise greifbar. Er teilt dem Gründer von *Hora Zero* zunächst mit, dass drei neue Mitglieder für seine Gruppe bereitstünden: Mario Santiago, Bruno Montané und er selbst (alle drei befanden sich zu diesem Zeitpunkt in Barcelona). Danach spricht er in jugendlichem Enthusiasmus von »Millionen von Projekten« und fährt fort:

Es geht darum, kritisch an einer Ästhetik zu arbeiten und eine Vielzahl von Wegen zu öffnen, die zu geologischen Schichten führen, aber auch in Leerräume, in Zonen des Staunens. Seien wir leuchtender als die Messer. Unsere Hostien sollen Skalpelle sein & unsere Zungen Landkarten. Setzen wir dem umherziehenden Krieg bewegliche Barrikaden-Kathedralen entgegen. [...] Seien wir kitschig wie ein Stadtguerrillero, der im Untergrund Gedichte von Rubén Darío liest (und ich schwöre dir, es gibt unglaubliche Wesen, die bewirken, dass das nicht nur ein ›Bild‹ bleibt). [...] Ich glaube, dass als Antwort auf den Versuch des Imperialismus, sogar noch unsere Erinnerungen & unmittelbarsten Empfindungen auszulöschen, hier und dort die ersten monströsen Formen sensitiver Körper mit anderen Nervensystemen hervortreten. Auf diesen Wegen, mit dieser langsamen Enthüllung, die als Meteorit leuchtet, wird unsere Generation eine neue Empfindsamkeit kodieren/dekodieren, jene verzweifelte Zärtlichkeit, die schon die alte peruanische *Hora Zero* vorschlug und später dann der mexikanische Infrarealismus.<sup>28</sup>

Die hier zitierte Passage wirft ein Licht auf die rätselhafte Formulierung aus Bolaños Manifest: *La ternura como ejercicio de velocidad*, Zärtlichkeit als Ausübung von Geschwindigkeit, als Frage der Beschleunigung. Die infrarealistische Haltung hat politische Implikationen, doch sie bezieht sich vorrangig auf die Lebenswelt, auf den Bereich alltäglicher Erfahrung. Zweifellos hatte Bolaño die seltsamen Utopien Rimbauds im Kopf, etwa die Idee, das Leben zu ändern, *changer la vie*, die später von den Situationisten aufgenommene, in Frankreich häufig zitierte (oft trivialisierte) Formel, die an ihrem Ursprungsort, in *Une saison en enfer*, ganz und gar nicht schlagworthaft wirkt. Bolaño vergaß diesen Kontext nicht; in seiner eigenen Dichtung wandelte er nicht nur auf den Spuren Whitmans, sondern – wie wenige Jahre vor ihm der Dichter-Sänger Bob Dylan – auch auf den Spuren des französischen Dichterjünglings. Nicht weit von der eben zitierten Stelle lässt Rimbaud den »höllischen Gatten« sagen: »Man weiß doch, die Liebe muss wiedererfunden werden.«<sup>29</sup> Bolaños erster Gedichtband *Wiedererfindung der Liebe* knüpft genau hier an. Wie sehr der junge Infrarealist diese radikale Empfindsamkeit zu leben gewillt war und ihren utopischen Horizont beanspruchte, zeigt das Ende des Briefs an Pimentel,

wo die privaten – und nicht nur privaten – Geständnisse, über den Papierrand hinausdrängend, handschriftlich hinzugefügt sind: »Grüße an deine Freunde. Sag ihnen, dass ich total verliebt bin in ein englisches Mädchen, 20 Jahre ist sie alt. Und dass sie Dichterin ist. Und dass ich, wenn ich so weitermache, als Punk-Freak in Liverpool enden werde. Und dass sie schön ist. Und dass sie eine raue Stimme hat. Und dass sie so überraschend ist wie Sophie Podolski,<sup>30</sup> und dass sie langes Haar hat wie aus Weizen, und dass O GOD dass ich sie liebe.«

Ich halte es für möglich, dass sich Bolaño mit dem politisierten Jargon des Briefs an seinen Briefpartner anpasste, denn Pimentel und seine Gruppe verknüpften ihre literarischen Aktivitäten stärker als die Infrarealisten mit einem politischen Diskurs. Diesen Eindruck gewinnt man auch aus dem memoirenhaften Schlüsselroman *País sin nombre* von José Rosas Ribeyro, in dem alle Personen und Gruppen andere Namen tragen als in der Wirklichkeit, für Eingeweihte aber leicht wiedererkennbar sind. (Der Anteil der Fiktion ist in Ribeyros 2011 erschienenem, in Peru spielendem Roman viel geringer als in Bolaños *Die Wilden Detektive*.) Hora Zero heißt dort *Nueva Era* und wird als straff organisierte Gruppe mit strengen Regeln beschrieben, die auf den Ich-Erzähler, der Dichter ist und sich sein Brot – wie der Autor – als Journalist verdient, nicht sonderlich anziehend wirkt, obwohl er die poetischen Qualitäten von Nueva Era anerkennt. »Immer kämpferisch, die Nuevaerianer«, heißt es in einem Dialog, worauf der Ich-Erzähler antwortet: »Hmmm... Eher streitsüchtig als kämpferisch, würde ich sagen. Außerdem ist das alles nur Gerede.« Und über die politische Orientierung: »Diese Leute vertreten einen billigen Lehrbuchmarxismus. [...] Sie wirken wie Zeugen Jehovas, wie Stalinisten neuen Typs«, worauf der andere einwendet: »Man merkt, dass du auf sie böse bist.« Im Rückblick, über den Abstand von dreißig Jahren hinweg, fällt es den beiden nicht schwer, zuzugeben: »Als Dichter haben sie trotzdem viel geleistet. Das ist der große Widerspruch.«<sup>31</sup>

Rosas Ribeyro wurde 1975 von den Militärs aus Peru nach Mexiko deportiert, wo er bald zu den Infrarealisten stieß.<sup>32</sup> Die eben zitierten Passagen aus Ribeyros Roman erinnern an ein Kapitel in *Die Wilden Detektive*, wo Ulises Lima (alias Mario Santiago) in einem heruntergekommenen Park der Stadt Mexiko Octavio Paz begegnet, den er angeblich in jungen Jahren – die Begegnung findet in den neunziger Jahren statt – als Mitglied einer »linksradikalen Gruppe« (so der Wortgebrauch der Erzählerin) entführen wollte. Dieses Kapitel gehört zu den berührendsten des ganzen Romans, obwohl – oder weil – die Szene aus der Perspektive der Sekretärin von Octavio Paz erzählt wird, die den Wortlaut des Gesprächs nicht mitbekommt, so dass der Leser allenfalls eine

Ahnung davon erhält und aufgefordert ist, seine Phantasie zu gebrauchen. Die ehemaligen Feinde, der kämpferische Außenseiter und der arrivierte Autor, Nobelpreisträger des Jahres 1990, scheinen sich in irgendeiner Weise versöhnt zu haben. Auf alle Fälle flammt der böse Streit nicht von neuem auf, und Octavio Paz ist großmütig genug, dem wilden Dichter gegenüber Nachsicht walten zu lassen. »Dann erhob sich Ulises Lima, reichte Octavio die Hand und ging davon.«<sup>33</sup>

### *Poesie und Prosa*

Der politische Impetus wird mit den Jahren schwächer, darin ist auch Bolaño Kind seiner Zeit. Er verliert sich aber nie ganz, dieser Impetus, und noch in Bolaños letztem Werk, dem bereits erwähnten Romankomplex *2666*, ist er in Form einer verhaltenen, zugleich aber nachdrücklichen Warnung vernehmbar. Was gleichfalls weiterwirkt, ist die rückhaltlose Hingabe an die Poesie, verstanden im Rimbaud'schen Sinn als Kunstform, in der Ästhetik – als intensivierte Wahrnehmung – und Lebensentwürfe verschmelzen. Die Frage, was bei Bolaño zuerst kommt, Lyrik oder Prosa, Erzählen oder Dichten, ist wie die Frage nach der Priorität von Henne oder Ei. Zu sagen, der Infrarealist Bolaño habe seinen späteren Stil noch nicht gefunden gehabt, zeugt von Ignoranz gegenüber dem Werk des Autors. Wie so oft findet Juan Villoro, der mit Bolaño befreundet war und als sehr junger Mann mit dem frühen Infrarealismus in Berührung gekommen war, die treffenden Worte: »Obwohl er sich zeitlebens als Diener der Poesie sah, führen seine besten Werke ein Genre in ein anderes über: innerhalb der Erzählliteratur schafft er die Bedingungen neu, die den poetischen Akt ermöglichen.«<sup>34</sup> Die Kernzone von Bolaños Werk bildet, so Villoro, jenes »Zwischenreich«, in dem sich seine Prosa aus der Dichtung speist. Es handelt sich dabei allerdings nicht bloß um technische Verfahren – die er, wie etwa *Ratschläge eines Schülers von Morrison* zeigt, intuitiv und mit vorsätzlicher Wildheit handhabte. Die Position des Außenseiters, des Herausforderers und Enthüllers, ist für diese Ästhetik entscheidend, egal ob sie eher der Poesie (Mario Santiago) oder der Prosa (Roberto Bolaño) zuzuordnen ist. Bolaño bewahrte sich zeitlebens das Befremden und Staunen gegenüber einer Mehrheitsgesellschaft, in der er nie aufgehen wollte – übrigens auch nicht in der Literaturgesellschaft der Verlagskonzerne und Massenmedien. Mag sein, dass sein auto-destruktiver Freund radikaler war, er selbst verspielter und ironischer; in ihrer Unbeugsamkeit gegenüber einengenden Konventionen stimmten sie überein. »Wahrscheinlich bin ich dabei, zu verbürgerlichen«, sagt der Romancier Arturo Belano gegen Ende von *Die wilden Detektive* im Jahr 1994, auf dem Sprung

zur Anerkennung, da ihm die Wahrnehmung seiner Literatur in der medialen Öffentlichkeit wichtig geworden ist. Er sagt es entschuldigend und mit einem Augenzwinkern, denn klein beigegeben wird ein echter Infrarealist nie.<sup>35</sup>

Realhistorisch betrachtet bildeten Mario Santiago Papatzi und Roberto Bolaño den Kern der Infra-Truppe, und es mag sein, dass sich der Chilene in manchen Situationen deutlicher als Anführer gebärdete als sein mexikanischer Freund. Wichtig war Bolaño zweifellos das Kollektiv, der soziale Charakter des poetischen, in einem bestimmten Sinn auch antisozialen, weil gegen jedes Establishment gerichteten Akts. Von diesem Willen zur Gemeinsamkeit zeugt noch seine Zusammenarbeit mit A. G. Porta in Barcelona während der ersten Jahre der infrarealistischen »Diaspora«, die zusammenfällt mit der Festigung der jungen spanischen Demokratie (General Franco war Ende 1975 gestorben). Die Infrarealisten waren wesentlich und notgedrungen eine Bande, die in der Diaspora das Netz der Verbindungen zwischen Ländern und Kontinenten weiterspannen, ja, dies sogar heute noch – und wieder – tun. Wer nun eigentlich dazugehörte und wer vielleicht nicht, darüber wird mitunter gestritten, doch die Frage sollte nicht im Zentrum stehen, denn der Infrarealismus ist seinem Wesen nach offen, regellos, er will das Sektierertum früherer Bewegungen, auch der surrealistischen um Breton, nicht wiederholen. José Vicente Anaya entfernte sich 1976 von der Gruppe, ihrem Geist blieb er jedoch treu, und zwar bis heute. Einige frühe Mitglieder hörten zu schreiben auf, manche wechselten in andere Kunstsparten, andere sind nicht mehr am Leben. Der Infrarealismus selbst, als eine der Linien jener großen, zeitweise klandestinen, dann wieder ins Rampenlicht tretenden poetischen Strömung, als Ausdruck eines poetischen Lebens- und Überlebenswillens, wie ihn einst schon die deutschen Frühromantiker propagierten – dieser Infrarealismus ist noch lange nicht tot.

#### *Anmerkungen*

---

- 1 Vgl. Leopold Federmaier, *Den Schmerz zurückgeben. Michel Houellebecq, die Sprache des Ressentiments und der Stil eines stillosen Autors*, in: *Volltext*, 2 (2006). Wie sehr Houellebecq schon in seinen Anfängen durch Schopenhauer geprägt ist, erfährt man aus seinem Büchlein *En présence de Schopenhauer* (Paris 2017). Von Schopenhauer her ließe sich eine duale Psychoästhetik zwischen den beiden Katalysatoren Lust und Schmerz konstruieren, die dann auch für die Interpretation von Bolaños-Texten dienlich sein könnte.
- 2 Ich beziehe mich im Folgenden auf die spanische Neuausgabe *Los detectives salvajes*, Barcelona 2016. Alle Übersetzungen fremdsprachiger Zitate stammen, wenn nicht anders angegeben, vom Verfasser des vorliegenden Aufsatzes.
- 3 Bolaño, *Dejenlo todo, nuevamente*, in: *Nada utópico nos es ajeno. [Manifiestos infrarealistas]*, ausgewählt von tsunun, León/Guanajuato 2013. Zum Infrarealismus im Allgemeinen vgl. die instruktive Einführung von Rubén Medina in seiner Antholo-

- gie *Perros habitados por las voces del desierto. Poesía infrarrealista entre dos siglos*, Mexiko-Stadt 2014. Zur Kritik an dieser Anthologie, die eine infrarealistische Bewegung bis in unsere Gegenwart postuliert, vgl. das Interview mit José Vicente Anaya in der mexikanischen Zeitschrift *proceso*, erschienen am 31.5.2014, <http://www.proceso.com.mx/373488/una-antologia-excluyente-y-censora-vice-ante-anaya> [letzter Zugriff 2.2.2018]. In Heft 89 (2017) der deutschen Literaturzeitschrift *Schreibheft* finden sich Übersetzungen infrarealistischer Texte sowie Erinnerungen an die sich als lateinamerikanische Avantgarde verstehende Bewegung und ihre Protagonisten.
- 4 André Breton, *Lâchez tout*, in: *Littérature*, 2 (1922), 8–10, wiederabgedruckt in Breton, *Ceuvres complètes*, hg. von Marguerite Bonnet, Paris 1988, Bd. 1, 262 f.
  - 5 Bolaño, *Conjeturas sobre una frase de Breton*, in: *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*, hg. von Ignacio Echevarría, Barcelona 2004, 191 ff.
  - 6 Die Figur fungiert im Roman als »zentraler Mythos« (mit historischem Hintergrund), der einen Gutteil der erzählerischen Spannung erzeugt. (Vgl. Patricia Espinosa H., »Bildungsroman« y modernidad en »Los detectives salvajes« de Roberto Bolaño, in: *Inti*, 79/80 [2014], 137 ff.; online verfügbar: <http://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2755&context=inti> [letzter Zugriff 2.2.2018]).
  - 7 Bolaño, *Los detectives salvajes*, 775.
  - 8 So die deutsche Übersetzung für »2600 y pico« (Bolaño, *Die wilden Detektive*, aus dem Spanischen von Heinrich von Berenberg, München 2004, 758).
  - 9 Bolaño, *La nueva poesía latinoamericana. ¿Crisis o renacimiento?*, in: *Plural*, 68 (1976), 48.
  - 10 Bolaño, *Pimentel en el recuerdo*, Vorwort zu: Jorge Pimentel, *Ave Soul*, Barcelona 2013, 10.
  - 11 Bolaño, *La nueva poesía latinoamericana*, 49.
  - 12 Mario Santiago Papasquiaro, *Consejos de 1 discípulo de Marx a 1 fanático de Heidegger*, in: *Jeta de santo. Antología poética 1974-1997*, hg. von Rebeca López und Mario Raúl Guzmán, Mexiko-Stadt 2008, 247–267. Eine deutsche Version erschien in *Schreibheft* 89 (2017). Der Auswahlband *Jeta de santo* enthält übrigens auch das vorhin erwähnte Wien-Gedicht *Santigos*.
  - 13 Roberto Bolaño, A. G. Porta, *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce. Diario de bar*, Barcelona 2008.
  - 14 Bruno Montané, *Una voz en el laberinto*, Vorwort zu: Mario Santiago Papasquiaro, *Sueño sin fin*. Barcelona 2012, 11.
  - 15 José Vicente Anaya, *Hikuri (y otros poemas)*, Mexiko-Stadt 1988, 32.
  - 16 Bolaño, *Conjeturas sobre una frase de Breton*, 193.
  - 17 Ebd.
  - 18 José Vicente Anaya, *Manifiesto infrarrealista. Por un arte de vitalidad sin límites*, in: *Nada utópico nos es ajeno*, 49.
  - 19 Ebd.
  - 20 Mario Santiago Papasquiaro, *Manifiesto infrarrealista*, in: *Nada utópico nos es ajeno*, 37–42; deutsch in: *Schreibheft*, 89 (2017), 25–27.
  - 21 Bolaño, *Dejenlo todo, nuevamente*, in: *Nada utópico nos es ajeno*, 53.
  - 22 Ebd.
  - 23 Bolaño, *Pimentel en el recuerdo*, 11 f.
  - 24 Novalis, *Schriften*, Bd. 2, hg. von Richard Samuel, Stuttgart 1965, 568.
  - 25 Arthur Rimbaud, *Brief an Georges Izambard. 13. Mai 1871*, in: *Ceuvres complètes*, hg. von Antoine Adam, Paris 1972, 249.
  - 26 Vgl. Jordi Balada Campo, *Ulises y Rimbaud en Roberto Bolaño*, »Los detectives sal-



- vajes«, in: *Romanische Studien*, 1 (2015); <http://www.romanischestudien.de/index.php/rst/article/view/11/66> [letzter Zugriff 2.2.2018].
- 27 Bolaño, *Dejenlo todo, nuevamente*, 60.
- 28 Ich zitiere nach einer Kopie dieses unveröffentlichten Briefs, die ich vom Verlag Ediciones Sin Fin, Barcelona, erhalten habe.
- 29 Rimbaud, *Une saison en enfer*, in: *Œuvres complètes*, 103.
- 30 Sophie Podolski (1953–1974) war eine belgische Dichterin, die nur ein Buch veröffentlichte: *Le pays où tout est permis* (1973).
- 31 J. Rosas Ribeyro, *País sin nombre*, Lima 2011, 337, 338.
- 32 Vgl. ders., *Ungleiche Freunde. Roberto Bolaño und Mario Santiago*, in: *Schreibheft*, 89 (2017), 43–47.
- 33 Bolaño, *Los detectives salvajes*, 657.
- 34 Juan Villoro, *La batalla futura*, in: *Bolaño salvaje*, hg. von Edmundo Paz Soldán und Gustavo Faverón Patriau, Barcelona 2013, 81.
- 35 Bolaño, *Los detectives salvajes*, 610.

---

David-Christopher Assmann, Nicola Menzel

## »es ist eigentlich alles ein Buch«<sup>1</sup>

Peter Kurzecks Interviews

---

Einem Interview, das Achim Stanislawski 2010 mit dem häufig als Chronist und Zauberer<sup>2</sup> betitelten Autor Peter Kurzeck für das Magazin *Faustkultur* geführt hat, ist ein längerer Absatz vorangestellt, der Einblicke in den Ablauf des Gesprächs verspricht:

Noch ehe Peter Kurzeck mir gegenüber Platz nahm, war das geplante Interview schon vorbei. Der Gesprächsleitfaden, die vielen Zitate und Verweise, die ich herausgesucht hatte und die sich in einem erodierenden Zettelhaufen auf meinem Küchentisch stapelten – ich vergaß sie. Kurzeck war meiner Einladung gefolgt, er hatte sich bereit erklärt zu einem Interview, doch kam ich kaum dazu, ihm eine Frage zu stellen. Eineinhalb Stunden redet er, auf Stichworte hin, oder sie ignorierend, von einem mächtigen Wortstrom davongetragen. Wie von den eigenen Worten getrieben, sprang er immer wieder zurück, suchte Erinnerungen hervor und ließ sich in deren Erzählung verstricken. Ich konnte und wollte das Gespräch nicht lenken, denn Schlafwandler, so heißt es, soll man nicht wecken. So ließ ich ihn denn reden, meinerseits gefangen von diesem eigentümlichen »Kurzeck-Sound«.<sup>3</sup>

Offenkundig sollen die Leserinnen und Leser dem Interview nicht gänzlich unvorbereitet begegnen. Folgt man Stanislawkis Ausführungen, hat das Gespräch mit dem Autor einen alles andere als konventionellen Verlauf genommen. Lassen sich Interviews grundsätzlich als öffentliche Gespräche zwischen einem Fragesteller und einem Antwortgeber, also als publikumsbezogene Dialoge zwischen (mindestens) zwei Akteuren mit »asymmetrische[r] Rollen- und Wissensverteilung«<sup>4</sup> definieren, werden eben diese Strukturvorgaben im *Faustkultur*-Gespräch mit Kurzeck offensichtlich stark irritiert. Kurzeck habe ihm, so Stanislawski, der sich als gut vorbereiteter und gewissenhaft arbeitender Journalist in Szene setzt (»Gesprächsleitfaden«, herausgesuchte »Zitate und Verweise«), kurzerhand das Heft aus der Hand genommen. »Von einem mächtigen Wortstrom davongetragen« sei der eigentlich strukturiert zu befragende Autor unwillkürlich und mehr oder weniger unkontrolliert ins Erzählen geraten.

Nun könnte man Stanislawskis Kommentar als Geste der Selbstlegitimation lesen. Doch allzu offensichtlich stehen seine Bemerkungen weniger im Zei-

chen der Rechtfertigung eines gescheiterten, weil aus dem Ruder gelaufenen Interviews – tatsächlich ist das dann abgedruckte Gespräch mit Kurzeck weit- aus strukturierter und gelenkter als es die vorangestellte Einordnung behauptet.<sup>5</sup> Es geht um etwas anderes: Mehr und mehr entwickelt sich Stanislawskis Kommentar zu einer unverhohlenen Feier dessen, was er dann am Ende als »Kurzeck-Sound« zitiert.

Peter Kurzeck hat immer wieder begeisterte Kritiken erhalten zu seinen autobiographisch angelegten Romanen und Hörbüchern, die von der Kindheit nach der Vertreibung der Familie aus Böhmen im hessischen Dorf Staufenberg der 1950er-Jahre handeln und bis zum Leben des Erzählers als Schriftsteller im Frankfurt der 80er-Jahre reichen. Es wird die »penible Erinnerungsarbeit«<sup>6</sup> bestaunt, wie die Romane »die Vergangenheit in den leuchtendsten Farben heraufbeschwören«,<sup>7</sup> besonders aber die Sprache in nahezu jedem Artikel hervorgehoben. Typisch seien die »Aufzählungen, Kurz- und Kürzestsätze und Ellipsen, die seine [Kurzecks] Atemlosigkeit, seinen Kampf gegen die Vergänglichkeit wunderbar illustrieren«.<sup>8</sup> Diese machten »mit den vielen Wiederholungen, den vielen repetitiven Satzschleifen den so typischen, kraftvollen, auch widerständigen, oft nicht leicht zu konsumierenden Kurzeck-Sound«<sup>9</sup> aus. Nicht nur beschrieben wird also ein charakteristischer Erzählton. Dieser wird gleich mit dem großen Thema der Zeit im Werk Kurzecks in Verbindung gebracht.

In Stanislawskis Vorbemerkung nun versucht das Kompositum »Kurzeck-Sound« indes keineswegs wie üblich allein die Machart der literarischen Texte prägnant-pathetisch auf den Punkt zu bringen, sondern die Passage appliziert Kurzecks feuilletonistisch kursierendes Label<sup>10</sup> vielmehr auf dessen Interview-Äußerungen. Mit genau dieser auratisierenden Wendung, die den Interviewer zur Muse des im Gespräch Literatur produzierenden Autors stilisiert, legen Stanislawskis Eingangsbemerkungen den Blick auf jenes Verfahren frei, das Gespräche mit Peter Kurzeck auszeichnet – ein Verfahren nämlich, das die Grenzen zwischen literarischem Text einerseits und Interview andererseits auf spezifische Weise einzureißen vermag: Denn Stanislawskis Semantik setzt doch voraus, dass Kurzecks »Sound« gleichsam aus den Romanen auf das *Faustkultur*-Gespräch übergreifen hat. Wenn das aber so ist, dann lassen sich Interviews mit Kurzeck nicht allein als »kommentierende Sekundärkommunikation«<sup>11</sup> lesen, geschweige denn als auktorial legitimierte Behältnisse für Informationen über sein literarisches Werk. Sie sind vielmehr Teil dessen, so unsere im Folgenden entwickelte These, was vom Feuilleton als »literarische[r] Kosmos von Peter Kurzeck«<sup>12</sup> bezeichnet wird. Innerhalb der Umlaufbahn dieses Kosmos geraten die Differenzen zwischen Text und Paratext, Realität und Fiktion sowie Objekt- und Metaebene ins Schwimmen, ja das Erzählen vom eigenen Leben

und Schreiben findet mitunter gar nicht mehr zu diesen Unterscheidungen zurück. So wie Kurzecks Interviews eine Trennbarkeit von (vermeintlich) Fiktivem mit (vermeintlich) Realem verkomplizieren, so dienen die peritextuellen Äußerungen des Autors nicht dazu, sich erklärend zu den fiktionalen Romanen zu verhalten. Sie nehmen keine hierarchisch höhergestellte Funktion ein und stellen zudem gerade keine »eigene Zeichenwelt«<sup>13</sup> dar, denn sie wiederholen die Romanerzählungen thematisch und verfahrenstechnisch in einer als nicht-literarisch geltenden Textsorte und entwickeln die Erzählung mithilfe der Interviews sogar weiter. Erzeugt wird die Diegese der Romane auch in und mit den Interviewäußerungen. Nicht zuletzt treiben letztere damit auch die in den Romanen angelegte Autofiktion voran. Um dies zu zeigen, konzentrieren wir uns auf jene Interviews, die im Zusammenhang mit Texten des 1997 mit *Übers Eis* eingeleiteten »Projekts| einer dezidierten Selbstthematierung«<sup>14</sup> mit dem Titel *Das alte Jahrhundert* geführt wurden, mit einem Schwerpunkt auf den letzten zu Lebzeiten Kurzecks erschienenen Band *Vorabend* von 2011.

## I.

Von Passivität, Abneigung, gar einem »tief verwurzelte[n] Mißtrauen«<sup>15</sup> gegenüber dem Interview, wie es Volkmar Hansen als typisch für Schriftstellerinnen und Schriftsteller diagnostiziert, kann im Falle Peter Kurzecks keine Rede sein. Der Autor zeigt sich in journalistischen Gesprächen deutlich engagiert, er gibt bemerkenswert ausführlich Auskunft: über den Inhalt seiner Romane, den Prozess des Schreibens und dessen Motivation; über die Erinnerung an die eigene Kindheit im hessischen Staufenberg und die Flucht aus Westböhmen dorthin; über bereits geschriebene oder noch zu schreibende Bücher, über Möglichkeiten und Grenzen der eigenen autobiographisch grundierten Erinnerungsarbeit. Wo andere mit Abneigung reagieren und ausweichen,<sup>16</sup> legt Kurzeck sein Schreiben bereitwillig offen, um dabei eben nicht nur zu erläutern, worum es in den Texten seiner »Serie«<sup>17</sup> inhaltlich, motivisch oder konzeptionell geht oder gehen wird, sondern auch, um dezidiert Einblicke in die eigene Dichterwerkstatt zu ermöglichen.

Und so ist es keine Überraschung, wenn Kurzeck sich in einem Gespräch mit Ralph Schock auf die Frage nach der zeitlichen Verortung des mehrbändigen Romanprojekts *Das alte Jahrhundert* umfänglich auskunftsfreudig gibt:

SCHOCK: Warum hast du diese Zeit, diese zwölf Monate des Jahres 1983/84, zum Zentrum des Mammutprojekts gemacht?

KURZECK: Weil ich glaube, daß man beispielhaft erzählen kann, daß es reicht, eine

bestimmte Zeitspanne zu nehmen, um exemplarisch über das eigene Leben oder die Zeit an sich zu sprechen. Die Bücher vor »Übers Eis«, also vor dieser autobiographischen Reihe, spielen in verschiedenen Zeiten: »Kein Frühling« zum Beispiel in der ersten Nachkriegszeit in dem Dorf, in dem ich aufgewachsen bin, und »Keiner stirbt« im Oktober 1959. Ich habe mir vorgenommen, mein Zeitalter aufzuschreiben. Jetzt ist es noch wie eine Landkarte, die erst entsteht, oder ein Puzzle. Da und dort sind schon ein paar Flecken zu erkennen, aber es ist mühsam, sich vorzustellen, was aus dem Ganzen einmal wird. Wenn ich zäh genug weitermache und es mir gelingt, die nächsten Bücher möglichst bald zu beenden, wird man sehen, wie das zu leben anfängt, wie es sich zueinander verhält. Ich habe die nächsten zwei oder drei Bücher schon angefangen, für jedes Hunderte von Manuskriptseiten geschrieben und Hunderte von Seiten mit Notizen vorbereitet. Jetzt komme ich mir vor wie in der Nachkriegszeit, mit acht, als wir kein Geld und keine richtige Wohnung hatten, nur ein Flüchtlingszimmer, einen Gemeinschaftsdachboden und eine Gemeinschaftswaschküche, und aus den Lagern gerade erst heraus und nach Hessen gekommen waren. Wir hatten nur einen geliehenen Küchentisch und eine Küchenlampe mit einer 15-Watt-Birne. Natürlich mußte gespart werden, die wurde nur angemacht, wenn es ganz dunkel war – in der Dämmerung noch lange nicht. Wenn sie aber dann angemacht wurde, gab sie ein schönes trübgoldenes Licht und machte aus dem Raum eine Art Höhle, weil sie die Ecken nicht ausleuchtete. Es war ein Licht wie auf einem Rembrandt. Und ich sehe mich als Acht- oder Zehnjährigen abends am Küchentisch sitzen, unter der geliehenen Lampe am geliehenen Küchentisch, auch die Stühle waren nicht unsere eigenen, und ich habe ein Stück Papier vor mir. Papier war damals etwas Kostbares. Auch heute werde ich beim Schreiben nie den Gedanken los, daß es etwas Kostbares ist und daß man es bevorraten muß, damit man immer welches hat. Und ich sehe mich an diesem Tisch sitzen und mich erst mit Bleistift und dann mit Buntstift ein Königreich malen, weil wir so arm waren ... Ich bin natürlich ein König, sonst wäre die Armut ja nicht auszuhalten gewesen. Und das ist, glaube ich, so etwas wie die Vorwegnahme dessen, was ich jetzt tue, nämlich Bücher zu schreiben, die mein Zeitalter festhalten sollen.<sup>18</sup>

Detaillierter geht es kaum. Als Epitext par excellence stellt sich Kurzecks Antwort zunächst einmal völlig in den Dienst des *Alten Jahrhunderts*.<sup>19</sup> Zum einen kommt sie unmittelbar und offenbar ungebrochen der mit Schriftstellerinterviews üblicherweise verbundenen Hoffnung nach,<sup>20</sup> Einblicke hinter die Kulissen des Schreibens zu erhalten. Zum anderen vermag die Passage Anhaltspunkte dafür zu liefern, wie das So-Sein der »eigentlichen« Texte mit der auktorialen Intention verbunden und durch diese plausibilisiert sein könnte; zudem sensibilisiert die Lektüre für Verbindungslinien zwischen den seit Mitte der 1990er Jahre erscheinenden Romanen. In dieser Hinsicht wirken die Bemerkungen genauso wie es Klappentexte und Besprechungen der Romane tun.<sup>21</sup>

Und doch birgt die Passage ein gewisses Irritationspotential, in dessen Ein-

zugsbereich bereits ihr nicht unerheblicher Umfang gehört. Interviews mit Kurzeck bewegen sich in Richtung dessen, was in der empirischen Sozialforschung gemeinhin unter ›offenem‹ Interview firmiert, einer Dialogform also, für die ein ›freie[r] Gesprächsaustausch‹<sup>22</sup> kennzeichnend ist. Das Interview orientiert sich in diesem Fall nicht an einer vorab gegebenen Frage- und Antwortstruktur, sondern eröffnet einen kommunikativen Rahmen, in dem ›der Interviewpartner eine Vorrangstellung erhält‹.<sup>23</sup> Ermuntert werden soll der oder die Interviewte zum ungezwungenen Erzählen. Kurzecks gut eine Druckseite füllende Antwort auf Schocks eine Frage (die wir hier nicht zuletzt deshalb im Zusammenhang komplett zitieren) besteht aus 392 Wörtern und gehört selbst damit bei weitem noch nicht zu den längsten von Kurzecks zusammenhängenden, das heißt nicht von Zwischenfragen unterbrochenen Interview-Äußerungen (hier im *Sinn und Form*-Gespräch, wie überhaupt im Kontext von Interviews zum *Alten Jahrhundert*).<sup>24</sup> Der Autor hat also offensichtlich etwas zu sagen und muss nicht eigens dazu motiviert werden, sich zu seinen Texten und deren programmatischen oder biographischen Hintergründen zu äußern. Das wirkt sich nicht nur auf die Verteilung von Redeanteilen aus. Die sind im journalistischen Dialog ohnehin konventionell und idealtypisch asymmetrisch vergeben. Auch die Anzahl überhaupt möglicher Fragen wird auf diese Weise unwillkürlich reduziert, dem interviewten Autor das Feld überlassen.

Dabei geschieht der Übergang vom lektüresteuernenden Blick in die Schreibwerkstatt mit den ›Hundert[en] von Manuskriptseiten‹ und dem sich anschließenden Setting aus ›Flüchtlingszimmer‹, ›Gemeinschaftsdachboden‹ und ›Gemeinschaftswaschküche‹ im *Sinn und Form*-Gespräch jedoch nicht reibungslos. Die gleich zweimal gegen Ende der zitierten Passage platzierte explizite Selbstreflexion ›Und ich sehe mich‹ zieht Brüche in das Gesagte ein, wie sie die unklaren Referenzen der adverbialen Bestimmung ›Jetzt komme ich mir vor wie in der Nachkriegszeit‹ bereits andeuten. Mehr noch: Spätestens hier gerät der Autor Kurzeck durch die Lockerung der zeitlichen Struktur in das Fahrwasser einer irritierenden ›Ego-Pluralität‹.<sup>25</sup> Wenn Kurzecks Antwort an dieser Stelle nämlich vom Präteritum zurück ins Präsens kippt und dort auch dann noch verbleibt, wenn von ›König‹ und ›Königreich‹ die Rede ist, verunklart die Passage nicht nur die zeitlichen Ebenen, die sie lediglich zu beschreiben vorgibt, denen sie aber selbst immer auch ausgeliefert ist. Sie verunsichert zudem die Referenz des Personalpronomens ›Ich‹. So muss offen bleiben, ob sich Kurzecks Beschreibung eines sich selbstreflexiv zum Objekt werdenden Ichs auf die in der Vergangenheit liegende Konstellation (sei es des Schreibens am Schreibtisch; sei es im ›Flüchtlingszimmer‹) oder auf den Zeitpunkt des Interviews bezieht – konkret: Wer sieht wen wann?

Dass diese Frage letztlich »lunbestimmbar bleibt«,<sup>26</sup> ist insofern relevant, als Kurzecks Antwort dieses Verfahren der »Verschränkungen der Zeitebenen«<sup>27</sup> mit dem der Texte vom *Alten Jahrhundert* teilt. Auch dieses profiliert ein kontinuierliches Springen zwischen und Überlappen von erzählter Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.<sup>28</sup> Und tatsächlich zeitigt die zitierte Interview-Passage darüber hinaus auch zuweilen vorstellungsbezogene Effekte der Literarizität, wie sie von einer kommentierenden Einordnung eines Epitextes nicht unbedingt zu erwarten sind. So formt Kurzeck den von ihm beschriebenen »Raum« zu »einer Art Höhle« – eine überhöhende, mythisierende Beschreibung, die viel eher der Perspektive des Kindes der Erzählung zu entstammen scheint als der des reflektierenden Autors. Das derart erzeugte Bild wird daraufhin zu einer dezidiert ästhetisierten Anschauung verdichtet (»Licht wie auf einem Rembrandt«). Dass es sich um Rembrandt handelt, ist dabei keineswegs kontingent. Denn in den Romanen des Projekts *Das alte Jahrhundert* spielt ein Bildband des Malers ebenfalls eine Rolle.<sup>29</sup> Gleiches gilt für das bereits genannte »Königreich« in Kurzecks Antwort, heißt es doch in *Vorabend* analog: »Wenn man aus einem Land kommt, das es nicht mehr gibt, sagte ich, muß man als Kind am Küchentisch sich mit Buntstiften ein Königreich malen! Am Abend unter der Lampe. Ein Feuer im Ofen« (V, 912). Semantische Partikel des Romans setzen sich im Interview scheinbar ungezwungen fort – und umgekehrt. Denn fungierte das Interview ungebrochen lediglich als Epitext, würde Kurzeck vielleicht Bezug nehmen auf die entsprechende Passage im Roman, diese kommentieren und erläutern. Stattdessen macht er aber nicht nur nicht auf die Parallelstelle in *Vorabend* aufmerksam. Seine Interviewäußerungen wenden gar das Textverfahren seiner Romane an.

Dass dies so ist, verdankt sich maßgeblich auch dem Umstand, dass dem *Alten Jahrhundert* weder ein eindeutig faktualer noch fiktionaler Status zugeschrieben werden kann. Denn auch wenn sich sämtliche Bücher von Kurzecks »groß angelegte[m] Erinnerungsmarathon[«]<sup>30</sup> peritextuell eindeutig der Gattung »Roman« zu- und unterordnen, lässt es bereits aufhören, wenn der Stroemfeld-Verlag in seinem Programm weit vorsichtiger und damit uneindeutiger von einer »autobiographisch-poetischen Chronik«<sup>31</sup> spricht. Mehr noch: Unabhängig davon, ob sich das lesende Publikum auf der Basis dieser unklaren paratextuellen Lektüreeinweisung dafür entscheidet, einen autobiographischen Text oder einen Roman in der Hand zu halten, muss in einem Text wie *Vorabend* die Versicherung über den Wirklichkeitsgehalt der Erzählung so oder so irritieren. Wenn es dort nämlich an einer Stelle heißt »Diesen Tag hat es wirklich gegeben« (V, 810), muss dieser Satz entweder verwundern, weil er innerhalb eines autobiographischen Textes schlicht unnötig ist; die Einordnung als Autobiographie vollzieht zwischen Text und Leser doch ohnehin bereits

einen Pakt, der den faktualen Anspruch von *Vorabend* behauptet.<sup>32</sup> Oder der Satz stört die Lektüre deshalb, weil die Gattungsangabe ›Roman‹ nun einmal unmissverständlich darauf hinweist, dass es sich bei *Vorabend* nicht um eine Erzählung darüber handelt, »was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte«,<sup>33</sup> um mit Aristoteles' Definition von Dichtung zu sprechen.

Kurzeck selbst erläutert bereits in einem Gespräch mit Mechthild Curtius, das 1991 erschienen ist, seine Perspektive auf die Unterscheidung von Fiktion und Wahrheit, um diese dabei gleichzeitig um die Differenz von Wahrheit und Wahrhaftigkeit zu ergänzen – ein Begriffspaar, zwischen dem, vor allem anhand von Goethes *Dichtung und Wahrheit*, in der Autobiographieforschung immer wieder differenziert wird als einer einerseits »realen Wirklichkeit« und andererseits einer der Realität durch einen »höheren« Status gerecht werden den »Wahrheit«.<sup>34</sup> Dementsprechend äußert sich Kurzeck im Interview mit Curtius: »Ich denke, wenn ein Text gut genug ist, ist es nicht mehr notwendig zu unterscheiden, ob es Fiktion oder Wahrheit oder was immer ist [...]. Statt wahr wird er dann wahrhaftig.«<sup>35</sup> Literarisierte Wirklichkeit wird damit erhoben zu einer wie auch immer näher zu bestimmenden »Wahrhaftigkeit«, die mutmaßlich überhaupt nur von einem poetisch-literarischen Text produziert werden kann. Und gleichzeitig sind es gerade das »Arrangement der Fakten und ihre sprachliche Bearbeitung«,<sup>36</sup> die die Fiktion überhaupt erst hervorrufen. Das heißt für Kurzeck: »jede Szene, auch wenn es die wirklich gegeben hat – um sie für sich selbst gültig erzählen zu können, muss man sie im Grunde noch einmal neu erfinden.«<sup>37</sup> Fakt und Fiktion sind in diesem Sinne im *Alten Jahrhundert* miteinander verwoben, genauer: sie sind Teil eines paradoxen Vorgangs, bei dem die Wiederholung Neues hervorbringt. Erst in und durch diesen kreativen Prozess erheben sie sich, folgt man dem Autor, zu einer sein »Zeitalter« beschreibenden »wahrhaftigen« Dichte.

## II.

Aufgrund solcher und ähnlicher Bemerkungen Kurzecks liegt nun der Schluss nahe, dass *Das alte Jahrhundert* dieses im Interview vermeintlich auktorial offengelegte Programm geradezu vorbildlich umzusetzen vermag: Eine zwischen Fakt und Fiktion changierende erzählte Welt entfaltet sich. In *Vorabend* heißt es gleich zu Beginn: »Und weil sie [Sibylle] vorher mit uns und neben mir her ging, muß ich mir jetzt ihren Weg ausdenken und wie sie da geht« (V, 9). Mit Sätzen wie diesem verdeutlicht der Text, dass er nicht nur Ergebnis eines zwischen Fakt und Fiktion oszillierenden Verfahrens ist. Er verhandelt sein eigenes Gemachtsein vielmehr zugleich immer auch mit. Die Passage fährt fort:



Sie geht und ich muß mir jeden einzelnen Augenblick für sie ausdenken. Und die Zeit und die Welt um sie her. Erst am Morgen und dann in den Tag hinein. Die Menschen und jeden Schritt Weg. Als ob ich sie selbst erschaffen hätte und immerfort neu schaffen müßte. Bis sie wieder auf mich zu, mir entgegen, bis sie zu mir zurückkommt. Schon immer näher. Und wirklich. Sie selbst. Ein lebendiger Mensch. Und ich dann wie einer, der die ganze Zeit gezaubert hat. Stundenlang. Und mußte dabei noch angestrengt auf einem Drahtseil balancieren. In großer Höhe. Mit angehaltenem Atem. Was hast du gemacht, fragt sie. [...] Den ganzen Tag hoch oben auf einem schwankenden Seil, sagte ich, und gezaubert! Gezaubert und mit großen zerbrechlichen Weltkugeln jongliert! (V, 10f.)

So wie der Erzähler in *Vorabend* hier zwischen der lebendigen Sibylle und deren ausgedachtem Pendant changiert, so arbeitet sich *Das alte Jahrhundert* insgesamt, wie »auf einem Drahtseil balancieren[ld]«, an der Unterscheidung von Realität und Fiktion ab, präsentiert Texte *über* dieses Verfahren und nicht nur dessen Ergebnisse. Diese Unterscheidung und ihre Problematik für den »literarisch-zaubernden« Produktionsprozess wird in Kurzecks Texten also gerade nicht verdeckt, sondern immer wieder auch als Drahtseilakt in Szene gesetzt. Ihr autofiktionales Vorhaben verdankt sich einer Jonglage »mit großen zerbrechlichen Weltkugeln«, »die sich von dem Bewusstsein herschreibt, dass jede Autobiographie unter Einsatz der Fiktion arbeitet«,<sup>38</sup> um eben dieses »Bewusstsein« in den Texten immer wieder durchbrechen zu lassen. Ein literarisches Programm offenzulegen ist somit kein Alleinstellungsmerkmal der Interviews, trifft dies doch genauso auf die Romane zu.

In diesem Sinne etablieren *Vorabend* und die anderen Texte des *Alten Jahrhunderts* eine kontinuierliche Reflexionsebene, die man gewöhnlich eher Interviews zuschreiben würde. Als paratextuelle Organisatoren literarischer Kommunikation<sup>39</sup> befördern und lenken Interviews mit Schriftstellerinnen und Schriftstellern den öffentlichen Diskurs über Literatur. Diese reflexions- und kommunikationsstimulierende wie -strukturierende Funktion können sie aber nur deshalb erfüllen, weil sie sich konventionell einem institutionalisierten Ort des Redens *über* Literatur verdanken, das heißt Literatur von einer höheren textlogischen Ebene aus zu ihrem Objekt machen.<sup>40</sup> Mit Bezug auf die »eigentlichen« literarischen Texte ist das Autoreninterview definitionsgemäß auf einer Metaebene verortet.

Das hat Konsequenzen für den Status der Interviews mit Kurzeck. Wollten diese die ihnen eigentlich zukommende Funktion nämlich bedienen, müssten sie folgerichtig eine Reflexionsebene noch über jenen Reflexionen etablieren, die in den Romanen ohnehin bereits ausgebreitet werden. Dass dies nur bedingt der Fall ist, verdeutlicht eine Passage aus einem Gespräch mit Walter

Fabian Schmid für eine Ausgabe des *poet literaturmagazins* von 2011, in der Kurzeck erwartungsgemäß aufgeschlossen und präzise auf Fragen nach dem autobiographischen Anteil im *Alten Jahrhundert* reagiert:

W.F. Schmid: Wie viel ist bei Ihrem biographischen Schreiben eigentlich noch fiktiv?

P. Kurzeck: Bei meinen letzten Büchern gar nichts. Seit *Übers Eis* sind meine Bücher ganz wörtlich autobiographisch. Auch die Orte, Namen und Hausnummern stimmen alle.

W.F. Schmid: Sie versuchen also wirklich exakt nachzubilden und lassen sich nicht vom Schreibprozess leiten und entführen ...

P. Kurzeck: Nein, eigentlich nicht. Es ist alles wirklich. Und es ist trotzdem gleichzeitig alles geträumt und ausgedacht, was man auch braucht. Selbst eine Tatsache hat ja nicht einfach so eine literarische Wirklichkeit, sondern die muss man ihr erst geben.

W.F. Schmid: Sie gehen also von biographischen Erlebnispartikeln aus, die im Schreiben zur Autofiktion werden. Wirkt das auch zurück, insofern dass das Schreiben das Leben erschreibt, und dass einem das wirklich Erlebte wie aus einem Roman vorkommt?

P. Kurzeck: Ja, natürlich. Ich habe ohnehin immer den Eindruck, dass ich mir mein Leben selbst ausdenke.<sup>41</sup>

Im vorliegenden Zusammenhang relevant ist diese Interview-Passage zunächst insofern, als Kurzeck in ihr unverblümt »zugibt«, dass im *Alten Jahrhundert* »gar nichts« fiktiv sei. Dabei sind die Beispiele, die er dann als Belege nennt, indes bezeichnenderweise gerade solche Partikel, die als besonders einfach zu handhabende Realitätseffekte gelten können. Namen und speziell Orte bezeichnen jeweils einen sehr stabilen und »nur bedingt kommunikativ verhandelbaren Gegenstand«,<sup>42</sup> der besonders zuverlässig Unmittelbarkeit und Abbildbarkeit suggeriert. Orte können gewissermaßen gar nicht anders als Realität zu sein. Auf der anderen Seite wird dieser Wirklichkeitsstatus jedoch auch gleich vom Autor selbst wieder relativiert. Denn »gleichzeitig« sei »alles« – also auch alles Wirkliche! – doch »trotzdem« immer auch »geträumt und ausgedacht«.

Das Interview schließt sich dem reflektierenden Erzählen des *Alten Jahrhunderts* selbst mit dieser Passage eher an, als dass es das Verfahren des Romanprojekts offenlegte, und es treibt es mit der Aussage, selbst im realen Leben sei alles auch bloß »ausgedacht«, und dem unklaren Verhältnis zwischen Autor und Erzählerfigur noch voran. Offensichtlich sind solche Aussagen im Interview genauso akzeptabel, wie die Äußerung des Erzählers in *Vorabend*, der Tag sei »wirklich« passiert. Irritierend ist beides. Und beides ist Teil derselben diegetischen Ebene, die aus dem *Alten Jahrhundert* (inklusive der dort profilierten Selbstreflexion) in die Interviews hineinreicht und dort ungebrochen

weitererzählt wird. Letztlich drehen Kurzecks Interviews das produktionsästhetisch relevante Abbildungs- und Abhängigkeitsverhältnis zwischen Fakt und Fiktion sogar um. So lässt sich an Schmid's Frage, ob autofiktionale Verfahren nicht dazu führten, die Realität als Fiktion wahrzunehmen, anknüpfen: Wird der reale Autor Kurzeck zur fiktiven Figur?<sup>43</sup> So absurd diese Frage klingen mag, ihre Sinnhaftigkeit bestätigt sich nicht zuletzt darin, dass Kurzeck erklärt, er vermute durchaus, sich sein »Leben selbst auszulenden!« (und hier ist wohlgerne das Leben des realen Autors gemeint). Dieses Reflexionselement ist wiederum in seinen Romantexten anzutreffen. So heißt es etwa im 2004 erschienenen dritten Band des *Alten Jahrhunderts* mit dem Titel *Ein Kirschkern im März* völlig analog zur Interview-Aussage: »Und jetzt gehst du hier als Romanfigur.«<sup>44</sup>

Beide, Interviews und Romanprojekt, vollziehen damit auch dieselbe Autofiktion und erzeugen jene »Mischungszustände«<sup>45</sup> zwischen Realität und Fiktion, Dichtung und Leben, die an keinen Textgrenzen halt machen. Somit erfährt letztlich ein aufmerksamer Rezipient der Kurzeck-Romane durch ein Interview kaum »Neues zur Entstehung der Texte«,<sup>46</sup> sondern bekommt deren Entstehungsgeschichte vielmehr an einem anderen Ort weitererzählt, wobei der Autor zur Spiegelung des Erzählers wird (und umkehrt).

In der bisherigen Kurzeck-Forschung ist man sich, meist mit einem kurzen Verweis auf Beate Trögers Feststellung, dass »über die Trennung von fiktivem Text und biographischen Realia nicht entschieden werden kann«,<sup>47</sup> recht einig über eine Untrennbarkeit von Autor und Erzähler. Dabei scheint es Beate Tröger weniger um eine Untrennbarkeit als eine Unentschiedenheit zu gehen, ist ihre Aussage doch keinesfalls gleichbedeutend damit, dass Autor und Erzähler derselbe seien. In den Interviews ist es gerade Kurzecks eigene Inkonsequenz, die diesen Schluss verunmöglicht. Denn zumindest vorerst setzt er sich ganz selbstverständlich mit dem Erzähler seiner Romane gleich. So heißt es im Interview durch Wend Kässens im Jahr 2011:

Das »Vorabend«-Buch endet, wie es anfängt, an einem Abend im Oktober 1983 – dass ich müde dasitze, mein Freund Jürgen hat aus Frankreich, aus seinem kleinen Restaurant in der Provence, angerufen und gesagt, Pascale, seine Frau sei weg. Ich habe ihm natürlich gesagt, dass sie wieder zurückkommt, man denkt ja immer, man weiß es besser, man kann Ratschläge geben. Daraus erwächst die Erinnerung an ein langes Wochenende mit Jürgen und Pascale ein Jahr vorher, wo ich die ganze Oberhessenzeit erzählt habe. Und dann endet es damit, dass ich immer noch müde am Tisch sitze. (GGS, 54f.)

Bei der zitierten Zusammenfassung schreibt sich Kurzeck in der 1. Person Singular in das Geschehen ein, das hier als sein eigenes Erlebnis präsentiert wird. Verstärkt wird diese Position durch den generalisierenden Einschub »man denkt ja immer, man weiß es besser, man kann Ratschläge geben« – der Autor bewertet sein Verhalten nachträglich, was den Effekt einer zeitlichen Folge hervorbringt. Er ist demzufolge eins mit der Erzählerfigur, blickt mit seinem Roman lediglich zurück auf vergangenes Geschehen. Dabei geht Kurzeck indes weder auf die Unwahrscheinlichkeit ein, dass eine Erzählung von einer hunderte von Seiten umfassenden Erzählzeit de facto an einem Wochenende stattgefunden haben soll, noch weist er darauf hin, dass der Erzähler seines Romans dies selbst wiederholt in Frage stellt.<sup>48</sup>

### III.

Konsequent betreibt Kurzeck seine Gleichsetzung mit dem Erzähler ohnehin nicht. Ein Jahr zuvor, im Gespräch mit Achim Stanislawski, spricht Kurzeck differenziert über den Erzähler in der 3. Person: »[Dieses Buch hat ihn so erschöpft, dass er dachte, er hält sich und dieses Frankfurt und das Buch einfach nicht mehr länger aus« (FK). Sowohl dem in diesem Zusammenhang zusammengefassten Roman *Oktober und wer wir selbst sind* als auch der Antwort im Interview kurz zuvor ist entnehmbar, dass es sich bei dem genannten Buch um *Das schwarze Buch* handelt. Ein Roman, der 1982 veröffentlicht wurde. Warum wird ausgerechnet eine solch offensichtliche Realitätsreferenz in der 3. Person wiedergegeben?

Die Wahl der 1. oder 3. grammatischen Person könnte sich, diese Vermutung liegt eventuell nahe, an dem Verhältnis, das der Autor zu seinem Gesprächspartner hat, festmachen lassen. Das Interview von Stanislawski hat einen wesentlich differenzierteren, theoretischeren Duktus als das gemächliche Geplauder mit Wend Kässens, in dem geduzt und vertraulich-verbindlich Bestätigung über das eigene Verständnis eingeholt wird: »Kann man das so sagen?« (GGS, 51), »Kann man das so beschreiben?« (GGS, 50). Kässens ist zudem über Kurzecks Werk bestens informiert, sodass er manche Informationen schon vorweg nimmt: »Wenn man weiß, wie du dir deine Heimat erkämpfst, die neue und die alte, dann ist es doch überraschend, dass du in Südfrankreich in Uzès wohnst« (GGS, 43). Das Interview von Achim Stanislawski wirkt hingegen durch die bereits angesprochene Auratisierung Kurzecks, der sich zum Interview »bereit erklärt« hat, zugleich auch distanzierter, wenn von »diesem eigentümlichen »Kurzeck-Sound«« (FK) die Rede ist oder die Gespräche weniger an die private Person als den Schriftsteller gerichtet scheinen: Dessen

Schreibprozess und nicht der Autor steht im Zentrum des Gesprächs. Ein Zitat von Adorno findet Eingang, ein kurzer Sartre-Vergleich kommt auf – es kommunizieren Experten auf einer intellektuellen Ebene. Darüber hinaus lässt sich vermuten, dass Stanislawski mit seinem unbeholfen wirkenden Einwurf »Heutzutage findet man Ihre Bücher leider nur noch schwer, weil ein Hugendubel oder Thalia die nicht einkauft...« (FK) bei dem von ihm verehrten Autor anecken könnte. Die beiden sind nicht vertraut im Umgang miteinander. Ein Autor, der nicht zwischen sich und seiner Figur differenzieren kann und sich damit als nicht-akademischer Gesprächspartner erweist, müsste sich in solch einem Gesprächsrahmen einem Naivitätsverdacht aussetzen. In dieser Hinsicht scheint die Wahl der grammatischen 3. Person der Inszenierung einer distanzierten und theoretischen Betrachtung des eigenen Werks zu dienen.

All das erklärt aber noch nicht, wozu Kurzeck im Interviewgespräch mit Stanislawski von der Erzählung in der 3. Person plötzlich doch wieder zu einer Erzählung über sich selbst übergeht:

All diese Besuche fallen ihm ein; er erzählt sie sich selbst. Und unter diesem ist ein bestimmtes Wochenende, an dem er allen von seinem Heimatdorf erzählt hat, von dem Kino im Nachbarort, das in einem Gebäude war, das selbst wie Amerika aussah. Und wie es war, dann raus zu kommen, und es ist immer noch der gleiche Winter-sonntag, obwohl einen das Kino doch davon erlösen sollte ... und man weiß »Du hast deine Hausaufgaben nicht gemacht und hast einen Heimweg von zwei Kilometern vor dir«. Dieses Gefühl kommt da wieder. Überhaupt dachte ich, wusste ich, dass die Schule eigentlich nur eine Täuschung ist. (FK)

Wie in der bereits zitierten Passage aus dem Gespräch mit Ralph Schock, spaltet sich der Erzähler nicht in eine erinnernde und erzählende Figur auf, sondern »erzählt sie [die erinnerten Besuche] sich selbst« als adressiertes Gegenüber – und zwar just an der Stelle, an der auch im Interview eine eigenständige Erzählung ausgelöst wird. Kurzeck fasst den Inhalt des Sprechakts im Roman nämlich nicht bloß zusammen. An die genauere Bestimmung, wovon erzählt wurde (»von dem Kino im Nachbarort«), schließen sich zwei Nebensätze an, die beginnen, das erwähnte Kino zu verorten. Das bringt eine vergleichende Assoziation hervor (»wie Amerika aussah«), bei der gar nicht mehr klar markiert wird, ob es sich weiterhin um die Assoziation des Erzählers im Roman handelt oder um Kurzecks gedankliche Verknüpfung zum Zeitpunkt des journalistischen Gesprächs. Durch das im Anschluss das erste Mal verwendete Pronomen »man« wird das Erlebnis des Kinobesuchs zumindest nicht mehr bloß dem Erzähler zugeschrieben, sondern als eine Wahrnehmung verallgemeinert, die auch die grammatische 1. Person einschließt.

Der daraufhin unvermittelt folgende Tempuswechsel vom Präteritum ins Präsens im Satz »Und es ist immer noch der gleiche Wintersonntag« führt im Kontext zu einer Satzkonstruktion, in der das Präsens nicht mehr bloß ein grammatischer Faktor ist, um das Gegenwärtige zu bestimmen. Er markiert vielmehr den Einstieg in eine eigenständige Erzählung. Das Präsens bietet damit den Anfangspunkt für das nun einsetzende narrative Verfahren, das nicht mehr im Dienst einer bloßen Nacherzählung steht. Der Text, nun schon völlig in der Erzählhandlung aufgehend, bedient sich nämlich im Anschluss der 2. Person in Form einer Selbstansprache (»und man weiß ›Du hast deine Hausaufgaben nicht gemacht und hast einen Heimweg von zwei Kilometern vor dir«), die nun nicht mehr bloß Teil der wiedergegebenen Romanhandlung ist, sondern zur Interviewhandlung wird – nun ist es Kurzecks eigenes Verhältnis zur Schulzeit, um das es geht (»Überhaupt dachte ich, wusste ich, dass die Schule eigentlich nur eine Täuschung ist«).

Kurzecks Verfahren spaltet den Erzähler mithin durch eine reflexive Geste auf, die es ihm nicht nur ermöglicht, seinen Kosmos weiterzuerzählen, sondern sich selbst darin einzubauen. Die Unentschiedenheit zwischen Autor und Erzähler wird innerhalb seiner Antworten erst hergestellt und weist damit keine Reflexion zu diesem Thema in Bezug auf die Romane auf, sondern zeigt sich als dazu analoges Verfahren und lässt sich zudem einspeisen in den »einen Gesamttext allen Kurzeck'schen Schreibens«.<sup>49</sup>

Vor diesem Hintergrund erstaunt es nicht, wenn sich der Autor gerade da einer Antwort verweigert, wo es in Stanislawskis Interview um Kurzecks eigenen Status auf der Grenze zwischen Realität und Fiktion geht:

IStanislawskil Aber Erzähler und Autor, Handlungsträger, Sprecherinstanz und Sie als derjenige, der diese Texte geschrieben hat, das sind doch verschiedene, nicht deckungsgleiche Funktionen eines literarischen Textes im Unterschied zu realen Personen aus Ihrem Leben, im Unterschied zu Ihnen selbst? Wie ist aus ihrer Sicht die Beziehung zwischen Ihnen, dem Autor und dem Erzähler aus »Vorabend«?

IKurzeckI (sich mehrfach unterbrechend, unwillig den Kopf schüttelnd): GANZ UND GAR, die ist ganz und gar so ... das ist halt so. Ich brauche zu dem kein Verhältnis. (Pause, in der ich versuche, hastig in meinen Notizen suchend, die Kluft zwischen dem Schriftsteller und dem an Theorie überfressenen Literaturwissenschaftler zu überbrücken.)

IStanislawskil Ihre Romane spielen zum größten Teil in Bockenheim, in der Jordanstraße, wo die Karl Marx Buchhandlung steht, weil Sie dort zu der Zeit, von der Sie so ausufernd schreiben, gelebt haben. Meine Frage nun an Sie als Figur ihres eigenen Romans: Sie gehen immer durch die Jordanstraße, aber sie gehen nicht über den Jordan? (FK)

Bezeichnenderweise gerät der Autor gerade dort, wo eine Metareflexion (oder besser: Metametareflexion) in Gang kommen könnte, ins Stocken. Man könnte nun davon ausgehen, »dass Kurzeck an derartigen Überlegungen aus literaturwissenschaftlicher Perspektive offenkundig nicht interessiert war.«<sup>50</sup> Fruchtbare ist doch aber eine Lesart, die diese Verweigerungsgeste als Konsequenz der Textkonstruktion des Interviews versteht. Kurzecks Interviewverfahren verweigert es seinen peritextuellen Äußerungen, sich erklärend über die fiktionalen Romane zu erheben. Bemerkungen wie die zitierten verschleifen (vermeintlich) fiktives Erzähler- und (vermeintlich) reales Autor-Ich, wie es die Interviews als »Textkonstrukt«<sup>51</sup> entwerfen, miteinander. Das Interview, so Torsten Hoffmann und Stephan Pabst, geht einher mit dem Bewusstsein, »dass Autorschaft eine Inszenierung, ein komplizierter Mechanismus aus Selbst- und Fremdzuschreibung ist.«<sup>52</sup> Wie kompliziert sich dieser Mechanismus tatsächlich darstellt, zeigt sich, wenn diese Zuschreibungen gleichzeitig aus den Romantexten überzugreifen scheinen. Es ist eben nicht der beobachtende, reflektierende Autor Kurzeck, der sich im Interview besserwissend über seine Romane und den Ich-Erzähler Kurzeck erhebt, sondern der Autor im Interview erzeugt im gleichen Moment eine Verbindung zur Autorfigur der Romane.

Mit solchen, hier nur angedeuteten Motiv- und Verfahrenskontinuitäten erweisen sich Kurzecks Antworten als gleichsam in *Das alte Jahrhundert* hineingeschriebener Text, neigen gar zur »Entparatextualisierung«<sup>53</sup> bezogen auf das Romanprojekt. Über Kurzecks Romane, über Kurzecks Interviews kann hinauserzählt beziehungsweise hinausgelesen werden. Die journalistischen Gespräche mit dem Autor wiederholen die Romanerzählungen thematisch und in ihrer Verfahrensweise, führen diese aus und fort. Ausgeführt werden *histoire* und *discours* des *Alten Jahrhunderts* aber nicht nur in dem Sinne, dass die dort entfalteten Erzählungen ergänzt werden. Sie werden mehrfach als Erzählungen überhaupt erst erzeugt. Besonders wenn es um die Position des Autors/Erzählers ›Peter Kurzeck‹ und das Verhältnis zu seinen literarischen Texten geht, kommt es zu Wechselbeziehungen zwischen Interview- und Romantext.

Das konventionelle Verhältnis von Romantext und Interview wird dabei mitunter verkehrt: Denn es besteht schließlich die Möglichkeit, den genannten Tempuswechsel vom Präteritum ins Präsens im eingangs genannten Interview mit Ralph Schock für *Sinn und Form* anhand von *Vorabend* zu erklären. Dort heißt es nämlich denkbar apodiktisch: »Aber beim Erzählen, sobald man anfängt zu sprechen, ist immer Gegenwart. Jetzt« (V, 69). Hält man sich daran, wird der einsetzende Erzählprozess im Interview durch den Wechsel ins Präsens markiert und das von Kurzeck im Dialog mit Schock Erzählte vergegenwärtigt. Im Ergebnis lässt sich die Romanstelle als paratextuelle Erläuterung

des Interviews lesen (und umgekehrt). Christian Riedels auf das literarische Werk Kurzecks bezogene Feststellung, dass das Verfolgen von Leitmotiven »nur textübergreifend Sinn«<sup>54</sup> ergebe, lässt sich damit um die Paratexte ausweiten, womit die Grenze zwischen »eigentlichem« Text und »vermittelndem« Interview aufgebrochen wird: Erst wenn auch Interviewtexte hinzugezogen werden, erweitern sich einzelne Bilder zu erkennbaren Einheiten, wie auch umgekehrt. Das leistet aber gerade nicht eine Reflexion im Interview, sondern das permanente Wiederholen und Kombinieren von Szenen, Ereignissen und Motiven in unterschiedlichen Zusammenhängen und in unterschiedlichen Textarten, die letztlich ein zusammengehöriges Bild ergeben, so dass vice versa auch den Romantexten eine ergänzende Funktion zukommt.

Wenn die (vermeintlich) »eigentlichen« Texte, insbesondere *Vorabend*, also ein »Panorama der Unbestimmtheit«<sup>55</sup> entwerfen und auf diese Weise nicht nur ihre zeitlichen Strukturen irritieren, sondern auch die Unterscheidung zwischen erzählendem und erlebendem Ich unterlaufen, und wenn Kurzecks Interviews eben diesem Programm folgen, dann greift der Verweis allein auf die paratextuell-faktuale Wirkweise und Funktionalisierung der Interviewpassage zu kurz. Auch wenn Kurzecks Interviews sich augenscheinlich darum bemühen, die »Landkarte« des *Alten Jahrhunderts* auktorial zu legitimieren und als solche überhaupt erst einmal in der literarisch-betrieblichen Öffentlichkeit zu etablieren, und auch wenn Kurzeck sich dabei – entgegen Genettes Vorurteil<sup>56</sup> – sehr engagiert gibt, können die Äußerungen des Autors im Gespräch mit Schock nur sehr beschränkt das autobiographisch-literarische »Puzzle«<sup>57</sup> und dessen Teile sortieren helfen. Sie sind vielmehr selbst neue Teile dieses Puzzles.<sup>58</sup> Für seine Interviews bedeutet das, dass sie sich nicht als reflexive Metaebene präsentieren, zudem in Bezug auf Kurzecks »eigentliche« Texte nicht als eigenständige, für sich stehende Zeichenwelt existieren (genauso wenig wie die Romane) und darüber hinaus seine Interviews neue Fragen und Unentschiedenheiten hervorgerufen.

### Anmerkungen

---

- 1 Peter Kurzeck im Interview mit Malte Dreyer, *Über den Pflasterstrand ins alte Jahrhundert. Ein Spaziergang mit Peter Kurzeck* [Interview], in: *die horen*, 60(2015)257, 137.
- 2 Vgl. Christoph Schröder, *Die ganze Zeit erzählen immer* (2013), in: *Die Zeit*, 26.11.2013; <http://www.zeit.de/kultur/literatur/2013-11/peter-kurzeck-nachruf> [letzter Zugriff 13.11.2017].
- 3 Achim Stanislawski, Peter Kurzeck, *Der Bibliotheksbus, ein eigenartiges Bett, die RAF. Interview mit Peter Kurzeck* (2010), in: *Faust-Kultur*, 6.12.2010; <http://faust-kultur.de/175-0-Gespraech-mit-Peter-Kurzeck.html#.V-pCWMnDuRp> [letzter Zu-



- griff 4.8.2017]. Im Folgenden zitiert unter Angabe der Sigle FK in runden Klammern im Text.
- 4 Torsten Hoffmann, *Interviews. Zur Inszenierung von Nicht-Inszeniertheit*, in: *literatur für leser*, 38(2015)2, 99–111, hier 100.
  - 5 Dabei sei freilich zugestanden, dass das Fragenset auch nachträglich in den schriftlichen Text eingesetzt, das mündliche Gespräch also durchaus unstrukturierter verlaufen sein könnte. Für uns jedoch ist die öffentlich präsentierte Textform von Interesse. Siehe zu diesem grundsätzlichen Problem des Medienwechsels innerhalb des »hybrides Genrels« Interview Torsten Hoffmann, Gerhard Kaiser, *Echt inszeniert. Schriftstellerinterviews als Forschungsgegenstand*, in: dies. (Hg.), *Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb*, Paderborn 2014, 9–25, hier 12.
  - 6 Vgl. Jörg Magenau, *Kurzeck, Peter* (2011), in: *Munzinger Online/KLG - Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*; <http://www.munzinger.de/document/16000000344> [letzter Zugriff 25.11.2016]; über die Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg].
  - 7 Andreas Platthaus, *Peter Kurzeck zum Siebzigsten. Lebensplan bis zum Literaturnobelpreis* (2013), in: *faz online*, 10.6.2013; <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/peter-kurzeck-zum-siebzigsten-lebensplan-bis-zum-literaturnobelpreis-12215352.html> 8<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/peter-kurzeck-zum-siebzigsten-lebensplan-bis-zum-literaturnobelpreis-12215352.html> [letzter Zugriff 6.11.2017].
  - 8 Gerrit Bartels, *Peter Kurzeck und sein Romanfragment ›Bis er kommt‹. Schreiben und bleiben* (2015), in: *Tagesspiegel.de* (15.11.2015); [www.tagesspiegel.de/kultur/peter-kurzeck-und-sein-romanfragment-bis-er-kommt-schreiben-und-bleiben/12589044.html](http://www.tagesspiegel.de/kultur/peter-kurzeck-und-sein-romanfragment-bis-er-kommt-schreiben-und-bleiben/12589044.html) [letzter Zugriff 4.8.2017].
  - 9 Ebd.
  - 10 Dies im Sinne von Dirk Niefanger, *Der Autor und sein Label. Überlegungen zur fonction classificatoire Foucaults (mit Fallstudien zu Langbehn und Kracauer)*, in: Heinrich Detering (Hg.), *Autorschaft. Positionen und Revisionen*, Stuttgart–Weimar 2002, 521–539.
  - 11 Holger Heubner, *Das Eckermann-Syndrom. Zur Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte des Autoreninterviews*, Berlin 2002, 143.
  - 12 Schröder, *Die ganze Zeit erzählen, immer*.
  - 13 Vgl. Torsten Hoffmann, *Das Interview als Kunstwerk. Plädoyer für die Analyse von Schriftstellerinterviews am Beispiel W.G. Sebalds*, in: *Weimarer Beiträge*, 55(2009)2, 276–292, hier 279. Torsten Hoffmanns Argument, Interviews seien eine eigenständige Textsorte mit eigener Literarizität, muss in Bezug auf Kurzeck vielleicht nicht revidiert werden, es muss aber doch darüber hinausgedacht werden, aufgrund des spezifischen Verfahrens, zwei discours-Ebenen über die Grenzen hinaus auf der discours-Ebene zu verknüpfen. Siehe dazu auch Anmerkung 43.
  - 14 Beate Tröger, *Gehen, um zu schreiben. Peter Kurzecks autobiographisches Romanprojekt*, in: Hans Richard Brittnacher, Magnus Klauke (Hg.), *Unterwegs. Zur Poetik des Vagabundentums im 20. Jahrhundert*, Köln u.a. 2008, 261–276, hier 263.
  - 15 Volkmar Hansen, *Das literarische Interview*, in: Andrea Bartl u.a. (Hg.), *›In Spuren gehen...‹. Festschrift für Helmut Koopmann*, Tübingen 1998, 463.
  - 16 Siehe beispielsweise zu Elfriede Jelineks Abneigung, über ihre Bücher zu sprechen André Müller, Elfriede Jelinek, *Das kommt in jedem Porno vor. Die Schriftstellerin Elfriede Jelinek über ihre Bücher, ihr Leben, ihre Gefühle und ihre politischen Ansichten* [Interview], in: *Profil*, 26 (1990), 80–82, hier 80; zu Thomas Bernhards

- Verweigerungshaltung siehe Clemens Götze, »Die Redereien und Selbstdarstellungen hasse ich«. *Thomas Bernhards Interviewkunst*, in: Christoph Jürgensen, Gerhard Kaiser (Hg.), *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken - Typologie und Geschichte*, Heidelberg 2011, 239–256, hier 252.
- 17 Ralph Schock, Peter Kurzeck. »Wenn ich schreibe, kann mir nichts passieren«. *Gespräch mit Peter Kurzeck*, in: *Sinn und Form*, 63(2011)5, 624–633, hier 632.
- 18 Ebd., 624–625.
- 19 Vgl. die Funktion von Paratexten nach Gérard Genette, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt/Main 2008.
- 20 Siehe Hansen, *Das literarische Interview*, 462.
- 21 So ist beispielsweise *Vorabend* im Peritext einerseits als »Das alte Jahrhundert 5« ausgewiesen; andererseits wird dort auf das Romanprojekt und dessen unvollständigen Status explizit hingewiesen: »Das alte Jahrhundert« soll abgeschlossen zwölf Bücher umfassen. Fünf Romane der großen autobiographisch-poetischen Chronik sind bereits erschienen«. (Peter Kurzeck, *Vorabend. Roman*, Frankfurt/Main-Basel 2011, jeweils unpaginierterweise 1018f. Seitenzahlen daraus im Folgenden unter Angabe der Sigle V in runden Klammern im Text).
- 22 Hans Joachim Schröder, *Das narrative Interview - ein Desiderat in der Literaturwissenschaft*, in: *IASL*, 16(1991)1, 94–109, hier 95.
- 23 Ebd.
- 24 Vorausgesetzt ist dabei natürlich wiederum, dass diese Stellen nicht durch Kürzungen oder Zusammenfügungen nachträglich bearbeitet worden sind. Letzteres ist etwa der Fall im Interview von Walter Fabian Schmid, das in zwei unterschiedlichen Versionen veröffentlicht worden ist. Die Druckfassung enthält nämlich zum Teil sehr viel längere Antwortpassagen als die Onlinefassung, da in ersterer Zwischenfragen des Interviewers schlichtweg gestrichen wurden. Vgl. Walter Fabian Schmid, Peter Kurzeck, *Peter Kurzeck. Gespräch mit Walter Fabian Schmid für den poetladen*, in: *Poetenladen*, 27.10.2010; <http://www.poetenladen.de/wf-schmid-peter-kurzeck.htm> (letzter Zugriff 4.8.2017) und Walter Fabian Schmid, Peter Kurzeck, *Peter Kurzeck im Gespräch*. »Man findet nie genau dasselbe wieder«, in: *poet literaturmagazin*, 10 (2011), 224–231. In jedem Fall wird Kurzeck aber im Interviewtext ausreichend Raum für ausschweifende Antworten gegeben – ob schon während des mündlichen Gesprächs oder im nachfolgenden Redigierprozess der verschrifteten Version.
- 25 Michel Foucault, *Was ist ein Autor?*, in: Fotis Jannidis u.a. (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2002, 198–232, hier 217.
- 26 Tröger, *Gehen, um zu schreiben*, 272.
- 27 Jan Gerstner, *Die Zeit erzählen. Die Gegenwart des Erzählens in »Das alte Jahrhundert«*, in: *Text + Kritik*, 199 (2013), 19–26, hier 22.
- 28 Vgl. Maren Jäger, *Ich fange noch einmal von vorn an. Erzählanfänge und Neuanfänge bei Peter Kurzeck*, in: *Text + Kritik*, 199 (2013), 36–46, hier 38.
- 29 Vgl. Peter Kurzeck, *Oktober und wer wir selbst sind. Roman*, Frankfurt/Main-Basel 2007, 71 und 73.
- 30 Jörg Magenau, *Kurzeck, Peter* (2011), in: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (15.2.2014); <http://www.munzinger.de/document/16000000344> (letzter Zugriff 4.8.2017).
- 31 So die Formulierung in der Vorschau des Verlags vom Herbst 2011. Siehe entsprechend die in Anmerkung 21 bereits angeführten Angaben im Peritext von *Vorabend*, V, unpaginierterweise 11018f.

- 32 Siehe Philippe Lejeune, *Der autobiographische Pakt*, Frankfurt/Main 1994.
- 33 Aristoteles, *Poetik*, hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1994, 29.
- 34 Siehe beispielsweise Martina Wagner-Egelhaaf, *Autobiographie*, Stuttgart 2005, 2f.
- 35 Mechthild Curtius, Peter Kurzeck, »Zwangsvorstellung: daß ich nichts vergessen darf!« [Interview], in: Mechthild Curtius (Hg.), *Autorengespräche. Verwandlung der Wirklichkeit*, Frankfurt/Main 1991, 155–168, hier 166.
- 36 Martina Wagner-Egelhaaf, *Einleitung. Was ist Auto(r)fiktion?*, in: dies. (Hg.), *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*, Bielefeld 2013, 8–21, hier 10.
- 37 Wend Kässens, Peter Kurzeck, »Dieser Zwang, den ich von Kindheit an habe, mich zu erinnern, geht sicher auf Flucht, Vertreibung und den Ortswechsel zurück«, *Peter Kurzeck* [Interview], in: Wend Kässens (Hg.), *Das Große geschieht so schlecht*, Hamburg 2011, 39–55, hier 50. Seitenzahlen daraus im Folgenden unter Angabe der Sigle GGS in runden Klammern im Text.
- 38 Wagner-Egelhaaf, *Einleitung. Was ist Auto(r)fiktion?*, 8.
- 39 Vgl. Georg Stanitzek, *Texte, Paratexte, in Medien. Einleitung*, in: Klaus Kreimeier, Georg Stanitzek (Hg.), *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*, Berlin 2004, 3–19.
- 40 Vgl. grundsätzlich Janine Hauthal u.a., *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Begriffsklärungen, Typologien, Funktionspotentiale und Forschungsdesiderate*, in: dies. u.a. (Hg.), *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen - Historische Perspektiven. Metagattungen - Funktionen*, Berlin-New York 2007, 1–21, hier insbesondere 4f.
- 41 Schmid, Kurzeck, *Peter Kurzeck im Gespräch*, 227–228.
- 42 Dirk Rose, *Die Verortung der Literatur. Präliminarien zu einer Poetologie der Lokalisation*, in: Martin Huber u.a. (Hg.), *Literarische Räume. Architekturen - Ordnungen - Medien*, Berlin 2012, 39–57, hier 48.
- 43 Selbstverständlich setzen wir voraus, dass es sich beim Erzähler um ein Textkonstrukt handelt, bei Peter Kurzeck um eine empirische Person. Selbstverständlich kann es uns um letzteren nicht gehen, lässt sich doch im hier formulierten Zusammenhang nichts zuverlässig über die reale Person aussagen. Von Interesse soll vielmehr die Vergleichbarkeit von Romanerzähler und Interviewerzähler Kurzeck sein. Beide sind Funktionen ihrer Texte, denn auch das Bild des Autors »Kurzeck« erschließen wir über das Zeichensystem des Interviews. Die hier angesprochenen Verknüpfungen von Interview- und Romantext stellen in Frage, ob es sich bei den Interviews Kurzecks tatsächlich um eine »eigenständige Zeichenwelt« (siehe Anmerkung 14) handelt oder ob durch die Verknüpfung mit dem Roman eine »Zeichenwelt« vorliegt, die ein und dieselbe Figur »Kurzeck« konstruieren kann.
- 44 Peter Kurzeck, *Ein Kirschkern im März. Roman*, Frankfurt/Main–Basel 2004, 108.
- 45 Wagner-Egelhaaf, *Einleitung. Was ist Auto(r)fiktion?*, 9.
- 46 Christian Riedel, *Peter Kurzecks Erzähkosmos. Idylle - Romantik - Blues*, Bielefeld 2017, 72.
- 47 Träger, *Gehen, um zu schreiben*, 262.
- 48 Gegen Ende des Romans heißt es beispielweise »Ist das jeden Abend wieder, daß dein Leben dir vorkommt wie ein einziger langer Tag?« (V, 1015), analog wird darauf schon zu Beginn des Romans aufmerksam gemacht: »In meiner Nachmittagsmüdigkeit kommt mir oft vor, es ist alles schon gewesen. Schon einmal. Schon oft. Und am Ende immer wieder der gleiche Tag« (V, 21).
- 49 Riedel, *Peter Kurzecks Erzähkosmos*, 69.
- 50 Ebd., 72.
- 51 Hoffmann, *Das Interview als Kunstwerk*, 285.

- 52 Torsten Hoffmann, Stephan Pabst, *Einleitung. Literarische Interviews*, in: *The Germanic Review*, 91(2016)1, 1–6, hier 1.
- 53 Torsten Hoffmann, *Die Ausschaltung der Einschaltung des Autors. Autorkritische Selbstinszenierungen in Interviews von Heiner Müller und W.G. Sebald*, in: Christoph Jürgensen, Gerhard Kaiser (Hg.), *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken - Typologie und Geschichte*, Heidelberg 2011, 313–340, hier 316.
- 54 Riedel, *Peter Kurzecks Erzählkosmos*, 70.
- 55 Jäger, *Ich fange noch einmal von vorn an*, 40.
- 56 Genette zufolge melden sich Autorinnen und Autoren in Interviews überhaupt nur »in Ermangelung eines Besseren« (Genette, *Paratexte*, 344) zu Wort. Interviews würden oftmals lediglich »auf Betreiben der Zeitung geführt, und der Autor, der sich davon kaum mehr als eine Art kostenlose Werbung erwartet, gibt sich eher passiv und anscheinend ohne große intellektuelle Motivation dazu her« (ebd., 343).
- 57 Schock, Kurzeck. »Wenn ich schreibe, kann mir nichts passieren«, 624 f.
- 58 Hier treffen sich Kurzecks und W.G. Sebalds Interviewstrategien. Siehe zu Sebald Hoffmann, *Das Interview als Kunstwerk*, insbesondere 287 ff.

---

Jörn Glasenapp

## Jugend ohne Boom oder: Wie man langsam von einer Revolution erzählt

Jia Zhangkes »Platform« und das China der 1980er Jahre

---

### *Das Leben als Glücksspiel*

Am Anfang von Zhang Yimous *Leben!* (1994) ist es Xu Fugui (Ge You), der reiche Sohn aus gutem Hause, der würfelt. Doch schon bald, nachdem er das gesamte Familienvermögen im Spielrausch durchgebracht hat, würfelt eine andere Instanz, und zwar, wenn man so will, die chinesische Geschichte, deren extreme Kapriolen und Verwerfungen, angefangen beim Bürgerkrieg über Mao Zedongs »Großen Sprung nach vorn« bis hin zum roten Terror der Kulturrevolution, den Helden und die Seinen zu bloßen Spielbällen eines imponderablen Gefüges degradieren. Die Realität, verstanden mit Luc Boltanski als »strukturiertes Netz vorhersehbarer Kausalzusammenhänge«,<sup>1</sup> präsentiert uns Zhangs Film als eine zur Gänze zusammengebrochene, wobei sich sein Regisseur die allergrößte Mühe gibt, das Geworfen-Sein seiner Figuren und die mit ihm einhergehenden zahlreichen Unglücksfälle in betont grellen Farben zu zeichnen. Ebendies durfte man von dem ebenso stilsicheren wie effektbewussten Schöpfer von *Judou* (1990) und *Rote Laterne* (1991) durchaus erwarten, der *Leben!*, wie er behauptete, zunächst und zuvorderst als Ausdruck einer vermeintlich chinesischen »Qualität« begriffen sehen wollte: der Duldungs- und Überlebensfähigkeit.<sup>2</sup>

Als Zhang seinen Film drehte, galt er aus westlicher Perspektive noch als einer der »Guten«. Die Richtigkeit dieser Einschätzung, das heißt die Überzeugung, es bei ihm mit einem mit seinem Heimatland kritisch ins Gericht gehenden Leinwanddissidenten zu tun zu haben, schien durch das für China geltende Aufführungsverbot von *Leben!* bestätigt zu werden. Letzteres teilte der auf einem Roman von Yu Hua basierende Film mit seinen Vorgängern *Judou* und *Rote Laterne*, aber auch mit Tian Zhuangzhuangs *Der blaue Drache* (1993) sowie Chen Kaiges *Lebewohl, meine Konkubine* (1993), zwei weiteren Hauptwerken der fünften chinesischen Regiegeneration, die wie *Leben!* auf westlichen Festivals für Furore sorgten (so gewann Chens Film unter anderem die Goldene Palme in Cannes) und verständlicherweise immer wieder in einem Atemzug mit Zhangs Werk genannt werden. Ebenfalls episch ausladend,

präsentieren nämlich auch sie die jüngere chinesische Geschichte, und zumal die der Volksrepublik, als ein vor allem Leid spendendes Tollhaus mit ständig neuer Hausordnung, die, von einer erratisch agierenden Politik diktiert, heute diesem, morgen jenem dient oder aber zum Verhängnis wird. Was Boltanski mit Blick auf die literarische Gattung des Schelmenromans konstatiert, gilt *grosso modo* auch hier: »Der Verlauf des Lebens lässt sich [...] mit der Abfolge von Würfeln beim Glücksspiel vergleichen«,<sup>3</sup> wobei Chens und Tians Protagonisten wie jene Zhangs schlussendlich auf der Verliererstraße enden. Glückliche Momente in ihrer Vita bleiben ausgesprochen rar und sind zudem immer schon kontaminiert durch implizite Ankündigungen dräuenden Unheils. Man denke hier nur an die Hochzeitsszenen aus *Der blaue Drachen* und *Leben!*, in denen sich das Konterfei Maos aufs Prominenteste nicht nur ins Bild, sondern zwischen die Frischvermählten schiebt und dergestalt deren bald schon erfolgende Trennung visuell vorweggenommen wird. In beiden Fällen ist diese endgültig, da durch den Tod eines der Ehepartner bedingt, und Resultat der menschenverachtenden Politik des »Großen Vorsitzenden«, die den bescheidenen Wunsch der Bevölkerung, einfach in Ruhe leben zu können, unerfüllbar werden lässt.

Ist der historische Ausgangspunkt in den drei Filmen auch ein jeweils anderer – *Lebewohl, meine Konkubine* setzt bereits 1924, also noch in der Warlord-Ära, ein, *Leben!* in den späten 1940er Jahren kurz vor Ausbruch des Bürgerkriegs und *Der blaue Drachen* 1953 –, so dient ihnen doch allen Maos letzte Kampagne im Dienste der permanenten Revolution, die »Große Proletarische Kulturrevolution« von 1966 bis 1976, als Flucht- und negativer Höhepunkt. Deren Opferbilanz fiel laut Daniel Leese wie folgt aus: »[D]ie verlässlichsten Schätzungen gehen von zwischen 1,5 und 1,8 Millionen Todesopfern aus. Hinzu kommen eine etwa gleich hohe Anzahl dauerhaft körperlich Versehrter sowie 22 bis 30 Millionen direkt politisch Verfolgte. Geht man davon aus, dass der durchschnittliche chinesische Haushalt während der Kulturrevolution aus etwa sechs Personen bestand und zumeist »Sippenhaft« galt, also politische Verfolgung eines Familienmitglieds mit der sozialen Stigmatisierung der gesamten Familie einherging, überschreitet die Zahl der indirekt Betroffenen deutlich die 100-Millionen-Grenze.«<sup>4</sup> Wird die Kulturrevolution gemäß der offiziellen Parteidoktrin Chinas längst als »zehnjährige Katastrophe«<sup>5</sup> gehandelt, so liefern alle drei genannten Filme vergleichsweise drastische Bilder, die eine derartige Sichtweise durchaus stützen. Insbesondere für *Lebewohl, meine Konkubine* gilt dies, in dem das Wüten der Roten Garden in ein Inferno von Demütigung und Verrat mündet, das insofern autobiografisch deutbar ist, als der Regisseur als Jugendlicher im Zuge der Kulturrevolution seinen eigenen Vater, den seiner-

seits bekannten Filmemacher Chen Huaiai, denunzierte.<sup>6</sup> Der Scham hierüber sowie den seelischen Verwundungen, die er zur damaligen Zeit erlitt, widmete er sich unter anderem in seinem in China verbotenen, im Westen hingegen breit rezipierten und noch immer lesenswerten Erinnerungsbuch *Kinder des Drachen* von 1989.

Wie Chen wurden auch dessen Regiekollegen Tian und Zhang massiv durch die Kulturrevolution geprägt, teilten doch beide das Schicksal jener knapp 17 Millionen Jugendlicher, die, aus den urbanen Regionen kommend, für Jahre zur Landarbeit in zumeist rückständige Provinzen und Grenzregionen wie die Innere Mongolei oder den Nordosten Chinas verschickt wurden oder in Fabriken zu schuften hatten.<sup>7</sup> »[T]hose ten years, from 1966 until 1976, I lived under the shadow of tragedy and hopelessness«,<sup>8</sup> resümiert Zhang später seine in jener Zeit gemachten Erfahrungen, wobei er daran erinnert, dass er, gemäß der oben angesprochenen Sippenhaft-Logik oder »Blutlinien«-Theorie, als Sohn eines für konterrevolutionär befundenen ehemaligen Guomindang-Offiziers natürlich besonders schlechte Karten hatte.

Wie einschneidend die Kulturrevolution für Chen, Zhang und Tian war und wie sehr sie auf deren frühe Werke wirkte, wurde oft betont – beispielsweise von Rey Chow. »It is the event to which the Chinese films of the 1980s and 1990s constantly respond«,<sup>9</sup> heißt es entsprechend in *Primitive Passions* (1995), ihrer wegweisenden Auseinandersetzung mit der fünften Regiegeneration. Chows Behauptung pflichtet unter anderem Zhang Yuan bei, den seine an der staatlichen Zensur vorbeiproduzierten Filme wie *Mama* (1990) und *Die Bastarde von Peking* (1993) zu einer der prominentesten Gründungsfiguren der sechsten Regiegeneration haben werden lassen. Dass deren Vertreter die eigene Position auch und vor allem durch eine immer wieder explizit gemachte Frontstellung zu ihren Vorgängern markierten, denen sie vorwarfen, mit ihren oftmals hoch artifiziellen, in der Vergangenheit spielenden und zumeist Literatur adaptierenden Werken – *Leben!* und *Lebewohl, meine Konkubine* können hier als treffliche Beispiele dienen – den Problemlagen des postsozialistischen China nicht im Mindesten gerecht zu werden, ist hinreichend bekannt und Zhangs Erklärung für die Differenz der Generationen und ihrer Filme ebenso bedenkenswert wie apodiktisch: »Tian Zhuangzhuang and his peers all went through the Cultural Revolution, and they remained kind of romantic. We didn't.«<sup>10</sup>

*Das Leiden anderer betrachten (und mit dem eigenen vergleichen)*

Unter das Dach von Zhang Yuans »We«, das heißt zur sechsten, bisweilen auch als »urban« apostrophierten Generation,<sup>11</sup> gehören neben diesem Regisseur wie Lou Ye und Wang Xiaoshuai, vor allem aber Jia Zhangke, der, als der bei weitem prominenteste Exponent dieser durchaus heterogenen Gruppe, mit seinen Werken seit nunmehr zwei Jahrzehnten speziell im Westen reüssiert, wo man ihn als den »hellsichtigste[n] filmische[n] Chronisten«<sup>12</sup> des postsozialistischen China der Deng- und Post-Deng-Ära würdigt. Dass er diesem grundsätzlich ein ausgesprochen schlechtes Zeugnis ausstellt und dafür in Kauf nimmt, mitunter eminente Probleme mit der chinesischen Zensur zu bekommen, wird ihm dabei selbstredend hoch angerechnet. 1970 geboren, ist Jia knapp 20 Jahre jünger als Zhang Yimou, Chen und Tian, das heißt, seine Jugend fiel in die 1980er Jahre, eine Dekade, in der der Terror der Politik, der wenige Jahre zuvor noch allgegenwärtig gewesen war, im Alltag der allermeisten Chinesen keine Rolle mehr spielte, in der nun aber die von Deng mit großer Macht forcierte wirtschaftliche Liberalisierung dazu führte, dass, so der oben bereits genannte Schriftsteller Yu Hua in seiner Essaysammlung *China in zehn Wörtern* (2012), der Motor, der die Kulturrevolution am Laufen gehalten hatte – der revolutionäre Fanatismus –, kurzerhand ausgetauscht wurde, und zwar durch einen solchen, dem das alles andere in den Hintergrund drängende Profitstreben als Treibstoff dient.<sup>13</sup> Das Tor zum *Market Age*, wie es der Untertitel von Jason McGraths wichtiger Studie zur postsozialistischen Moderne Chinas formuliert,<sup>14</sup> stand nun offen, wobei die Rechtfertigung, diesbezüglich von einer weiteren Revolution zu sprechen, kaum Schwierigkeiten bereitet. Und so vermerkt denn auch Jia: »It's often said that the Cultural Revolution was a great disaster which made victims of all of us, but I think the economic changes during the '80s were tantamount to a great revolution which is quite destructive.«<sup>15</sup> An anderer Stelle wird er bei der Gegenüberstellung der Revolutionen noch entschieden expliziter, indem er gar zu einer Art Aufrechnung der durch sie jeweils verursachten Leiden ansetzt: »The Cultural Revolution generation always talks about how they lived through such a painful calamity in Chinese history, but I feel that the shock and incredible impact the decade of reform and economic commodification in the 1980s had on individuals was also extremely profound. [...] You can't say that simply because that generation's material life is richer, their lives are happier. What I really want to focus on is, over the course of this transformation, who is paying the price? What kinds of people are paying the price?«<sup>16</sup>

Beide Äußerungen fielen anlässlich des Erscheinens von *Platform* (2000),



Jias zweitem Spielfilm, der Anfang September 2000 auf dem Filmfestival von Venedig seine Weltpremiere feierte. Mit ihm nahm der Regisseur eine Besichtigung der 1980er Jahre in China, genauer: des Zeitraums von 1979 bis 1990, vor;<sup>17</sup> das heißt, wenn man sich eine gewisse Vereinfachung gestattet, könnte man sagen: Worauf die Geschehnisse bei Zhang, Chen und Tian zulaufen, nämlich auf die Kulturrevolution, bildet in *Platform* wenn auch nicht den Ausgangspunkt, so doch zumindest das diesen konkurrenzlos prägende Großereignis. Oder etwas salopp formuliert: Indem er chronologisch dort weitermacht, wo *Lebewohl, meine Konkubine*, *Der blaue Drache* und *Leben!* aufgehört haben, tritt Jias Film als eine Art Sequel der drei Werke in Erscheinung, mag es sich bei ihm auch in vielerlei Hinsicht um eine Revision derselben oder, im Sinne von Harold Blooms *anxiety-of-influence*-Konzept,<sup>18</sup> um eine ödipale Kampfansage eines jungen Filmemachers an die Regie-Vätergeneration handeln. Dass Jia seiner steigenden Abneigung gegen Letztere und speziell gegen Zhang (»I haven't liked any of his films«<sup>19</sup>) immer wieder verbal Ausdruck verlieh, dass er aber auch bekannte, es sei der überwältigende Eindruck von Chens Debüt *Gelbe Erde* (1984) gewesen, der in ihm den Wunsch, Regisseur zu werden, überhaupt erst ausgelöst habe,<sup>20</sup> sei an dieser Stelle ausdrücklich gesagt.

Ohne *Platform* als eine agonale Antwort auf das filmgeschichtliche Davor wahrzunehmen, zeigte sich der renommierte US-amerikanische Filmkritiker Jonathan Rosenbaum begeistert, sprach von »one of the most impressive Chinese films I've ever seen«<sup>21</sup> und fällte damit ein Urteil, mit dem sein Kollege J. Hoberman, der »one of the richest films of the past decade«<sup>22</sup> gesehen haben wollte, voll und ganz mitging und das ferner zu dem halben Dutzend Preise passte, das Jias Werk zuvor bereits auf internationalen Festivals erhalten hatte.<sup>23</sup> Außer Frage steht, dass der Regisseur mit seinem im *first cut* nicht weniger als dreieinhalb Stunden langen und schlussendlich auf 150 Minuten gekürzten Großwerk den hohen Erwartungen, die drei Jahre zuvor durch sein furioses Spielfilmdebüt *Pickpocket* (1997) geweckt worden waren,<sup>24</sup> mehr als gerecht wurde und dass man ihn von nun an als einen der vielversprechendsten jungen Autoren des asiatischen Kinos wahrnahm. Ob er mit *Platform* den bis heute gelungensten Beitrag seiner Karriere schuf, wie wohl so mancher behauptet, sei dahingestellt.

»Als ich begann, den Film zu drehen«, gibt Jia zu dessen Genese Aufschluss, »sah ich zwei Alternativen zu haben. Die eine war, die heftigen Umbrüche in dieser Ära zu filmen; die andere, die Erfahrung derselben Ära in der Provinz zu zeigen, wo es so aussieht, als geschehe gar nichts, und dennoch geschieht alles.«<sup>25</sup> Unmissverständlich entschied sich der Regisseur für die zweite Alternative und damit gegen das Vorgehen seiner Vorgänger der fünften Generati-

on, deren unverhohlene Neigung zum Melodramatischen – in Historienfilmen bekanntermaßen keine Seltenheit<sup>26</sup> – er mit *Platform* eine dezidierte Abfuhr erteilte. Oder um es mit den Worten André Bazins zu sagen, der sich dabei auf Luchino Viscontis neorealistische Inkunabel *La terra trema* (1948) bezieht: Jia lässt eine – angesichts der historischen Bewegtheit der in seinem Film behandelten Dekade natürlich nur umso bemerkenswertere – »Entschlossenheit« erkennen, »den dramatischen Kategorien keinerlei Zugeständnisse zu machen.«<sup>27</sup> Wie wir im Folgenden unter anderem auch sehen werden, geht diese Entschlossenheit mit einer dezidierten Hinwendung zu der zumal von Bazin theoretisch begründeten Bildpolitik und -ästhetik des *slow cinema* zusammen, das – repräsentiert durch Filmemacher wie Abbas Kiarostami, Pedro Costa, Béla Tarr, Tsai Ming-liang oder den von Jia verehrten Hou Hsiao-Hsien – um die Jahrtausendwende im *art-cinema*-Bereich bekanntermaßen für enormes Aufsehen sorgte.<sup>28</sup>

### *Jenseits der Mauer, im Off des Booms*

Neben der Entideologisierung der Politik und dem Verwerfen planwirtschaftlicher Dogmen zugunsten marktwirtschaftlicher Motivationsfaktoren galt als drittes Element der Deng'schen Reformbemühungen die Öffnung Chinas nach außen.<sup>29</sup> Man müsse die Fenster aufmachen, so hielt der »Baumeister des Booms« seinen Kritikern entgegen, selbst wenn dabei einige Fliegen hereinkämen.<sup>30</sup> Schnell zeigte sich, dass nach drei Jahrzehnten weitgehender Abschottung alles Westliche heißbegehrt war. Literatur, Philosophie, Mode, (Pop-)Musik, Haushaltsgeräte, Unterhaltungselektronik oder Zigaretten – unaufhaltsam fluteten sie ins Land. Auch und vor allem hiervon erzählt Jias *Platform*, in dem das Gegenüber von nationalem Inneren und (begehrtem) internationalem Äußerem auf innerchinesischer Ebene unter leicht verschobenen Bedingungen gleichsam wiederholt wird. Der Film spielt nämlich, wie zuvor bereits *Pick-pocket*, in Fenyang, einer in der nordchinesischen Provinz Shanxi gelegenen Kleinstadt (und zudem Geburtsstadt des Regisseurs) jenseits der Zentren sozialen Wandels, die, eingefasst von einer wuchtigen historischen Steinmauer,<sup>31</sup> gegenüber dem Außenliegenden zwar klar demarkiert ist, dessen reale und vermeintliche Attraktionen die Sehnsuchtsstrukturen der Einwohner, und insbesondere die der von Jia in den Fokus gerückten Jugend, jedoch sehr wohl erreichen und in zunehmendem Maße beherrschen. Entsprechend verbreitet ist der Drang, jenseits der Mauer zu gelangen und damit der provinziellen Enge zu entgehen,<sup>32</sup> wobei speziell Küstenstädte und Sonderwirtschaftszonen wie Guangzhou, Shanghai, Wenzhou oder Shenzhen locken, in denen die Re-

formpolitik gemäß Dengs Motto »Lasst den Westwind herein. Reichtum ist ruhmvoll«<sup>33</sup> bereits die ersten Früchte trägt.

Seinen sinnfälligen Ausdruck findet dieser nach außen gerichtete Drang im immer wieder in Variation auftauchenden, dem der Mauer offenkundig gegenübergestellten Motiv des Zuges, das bereits paratextuell über den Filmtitel implizit anklingt, der sich wiederum auf ein chinesisches Musikstück gleichen Namens bezieht. »Platform« war ein Rock'n'Roll-Song, der Mitte der 80er für eine Weile *in* war«, erläutert der Regisseur. »Es ging darin um Erwartungen. Ich habe ihn als Titel meines Films gewählt, um die naiven Hoffnungen der Bevölkerung anzusprechen. Ein Bahnsteig ist sowohl Ort der Ankunft wie Ort der Abreise. Wir sind dauernd am Warten, am Suchen, im Begriff, uns woanders hin zu wenden.«<sup>34</sup> Wie der Zuschauer schon früh erfährt, gibt es in Fenyang keine Eisenbahn und folglich auch keinen Bahnsteig, auf dem man, wie das lyrische Ich in Zhang Xings Song,<sup>35</sup> auf einen Zug warten könnte. Und da Letzterer in Jias Film als »Symbol eines Fortschritts« fungiert, »den man in erster Linie als Abwesenheit und Sehnsucht erfährt«,<sup>36</sup> ist es denn auch nur konsequent, dass in einer der Schlüsselszenen des Films jener Güterzug, dessen durch lautes Tuten angekündigtes Herannahen die jungen Protagonisten in Euphorie versetzt – denn augenscheinlich hat niemand von ihnen je zuvor einen Zug zu Gesicht bekommen –, längst vorbeigerauscht ist, als diese die Gleise erreichen. Ihr alter Lastwagen, mit dem sie Fenyang hinter sich gelassen haben, freilich ohne dass sich ihnen wünschenswerte Alternativen zu diesem eröffnet oder sie die »große weite Welt« kennengelernt hätten, liegt derweil fahruntüchtig in einem ausgetrockneten Flussbett. Seine Lautsprecher beschallen das landschaftliche Nirgendwo, in das es die Gruppe verschlagen hat, bezeichnenderweise mit dem titelgebenden Lied, dessen Sänger uns schmachkend versichert, sein Herz werde für immer warten. Es versteht sich von selbst, dass er damit auch denen aus der Seele spricht, die dem Zug sehnsüchtig hinterherschauen.

Diese lernen wir bereits in der Eingangsszene des Films kennen, die insofern das Pendant zur oben beschriebenen abgibt, als sie sie gewissermaßen unter umgekehrten Vorzeichen vorwegnimmt: Diejenigen nämlich, die später schauen werden, sind hier die Angeschauten – und noch dazu sitzen sie in einem Zug. Das zumindest soll sich das intradiegetische Publikum vorstellen, welches – wir schreiben das Jahr 1979 – einer Aufführung von *Zug nach Shaoshan* beiwohnt, einem populären Propagandastück der Dekade, das die Fahrt zu Maos Geburtsort als eine ebenso euphorisierende wie gemeinschaftsstiftende politische Pilgerreise imaginiert. Dargeboten wird es von einem Theaterensemble namens »Ländliche Kulturarbeitergruppe des Fenyang-Bezirks«, dessen Mitglieder auf Stühlen sitzen, die sie in gleichmäßigem Takt halbwegs

synchron nach vorn rutschen lassen, um dergestalt den Eindruck eines fahrenden Zuges zu evozieren. Positioniert hinter dem Publikum, präsentiert uns die Kamera das reichlich unbeholfen wirkende Bühnengeschehen in einer Totalen, die die anwesenden Menschen als Teil zweier Kollektive, das der Schauspieler und das der Zuschauer, erfasst, nicht als Individuen – dies passend zum aufgeführten Stück, in dem sich Fahrgäste unterschiedlicher Klasse und Herkunft im Namen des kultisch verehrten ›Großen Vorsitzenden‹ zu einer Einheit zusammenfinden.

Auch die sich direkt anschließende Szene, die kurz nach der Aufführung im abfahrbereiten Bus spielt, scheint das Kollektiv zu profilieren, doch gibt es Hinweise für eine alternative Lesart: Zum einen lässt uns die Halbtotale nun Gesichter und Mimik der Mitglieder gut erkennen, deren Individualität zudem durch das Aufrufen des Namens jedes Einzelnen betont wird; zum anderen können das Zuspätkommen der beiden männlichen Protagonisten, Cui Mingliang (Wang Hongwei) und Zhang Jun (Liang Jingdong), vor allem aber der anschließende Streit, den Cui mit dem auf Disziplin und Kollektivismus pochenden Gruppenanführer Xu (Xi Chuan) anfängt, als erstes Aufkeimen von widerständiger Selbstbestimmung gedeutet werden. Ebendies stellt Michael Berry heraus, der in dem konsekutiven Zusammengehen der beiden Szenen das gesamte Filmgeschehen *en miniature* vorweggenommen sieht: »The transition displayed between these two early scenes can [...] be read as a microcosm of the film as a whole, as we are taken on a journey from the collective world of socialist China into a brave new capitalist future where rebellion and western-style individualism is the fashion.«<sup>37</sup>

Im Mittelpunkt dieser gut zehnjährigen Reise, von der der Film erzählt, steht die Theatergruppe mit ihren Bemühungen, sich angesichts der sich rasch verändernden Konditionen im China der Reform-Ära über Wasser zu halten. Als vom Staat beauftragte und finanzierte »Ländliche Kulturarbeitergruppe des Fenyang-Bezirks« bietet das Ensemble zunächst Agitprop und revolutionäre Lieder, um ab Mitte der 1980er Jahre, und zwar nun in finanzieller Eigenregie, unter dem Modernität und Weltläufigkeit suggerierenden Namen »Shenzhen Allstar Rock'n'Breakdance Electronic Band« Disco-Tanznummern und Rockmusik zu spielen. Die anfangs verwendeten Akustikinstrumente wie Ziehharmonika und Querflöte weichen E-Gitarren und Keyboards; zudem ändern sich Frisuren und Kleidung, wobei als modische Hauptstatements anfangs Dauerwellen und Schlaghosen reüssieren. Die freilich sind längst Geschichte, als die Gruppe, mit Cui als Stonewashed-Jeans tragendem Sänger mit Wave-Frisur, ein zwischen Punk und New-Wave changierendes Cover von »Platform« zum Besten gibt, das wiederum einen deutlichen Kontrast zu der später ins Programm ge-

nommenen Synchronanznummer bildet, bei der sich zwei Tänzerinnen in rosa Glitzertop und schwarzen Leggings auf der als Bühne fungierenden Ladefläche ihres LKW zu den Klängen einer chinesischen Version des Modern-Talking-Hits »Brother Louie« bewegen. Keine Frage: Man geht mit der Zeit – und bildet damit im chinesischen Hinterland so etwas wie eine kulturelle Avantgarde<sup>38</sup> –, und doch will sich das Gefühl, voranzukommen und am nationalen Aufbruch mit seinen Versprechungen zu partizipieren, partout nicht einstellen. Oder anders gesagt: Wiewohl man in Bewegung ist, droht man, es dem Lastwagen im Flussbett gleichzutun und steckenzubleiben in einem Leben voller Erwartung einer sich fortwährend entziehenden Zukunft.

Als Privatunternehmen tritt die Gruppe für ein Publikum auf, das dafür bezahlt, und bezeichnenderweise scheint man ein solches, wenn überhaupt, allein in ruralen Landstrichen zu finden, die noch entschieden provinzieller und zurückgebliebener wirken als Fenyang. Mit dem für ihn typischen insistierenden Blick fürs Profane, dem die Gruppe ja gerade zu entkommen sucht, werden sie von Jia in Szene gesetzt, der damit implizit die eklatanten, speziell im Stadt-Land-Gefälle offenkundig zu Tage tretenden Ungleichzeitigkeiten und Disparitäten herausstreicht, für die die Deng'sche Modernisierung Chinas bereits in den 1980er Jahren sorgte. Hierüber informiert uns auch Yus *China in zehn Wörtern*, wo es, und zwar nicht zufällig mit Blick auf das westliche Konsumprodukt par excellence, heißt: »[S]chon Mitte der achtziger Jahre [...] [war] Coca Cola in den Küstenstädten Ostchinas ein beliebtes Erfrischungsgetränk, aber noch zehn Jahre später nahmen die Wanderarbeiter aus den Dörfern der zentralchinesischen Gebirgsregionen als Geschenk für ihre Leute daheim Coca Cola mit, wenn sie zum Frühlingsfest nach Hause fuhren, denn dort hatte man so etwas noch nie zu Gesicht bekommen.«<sup>39</sup> Jenseits der Mauer von Fenyang, aber dennoch im Off des Booms – das ist und bleibt das Schicksal der jungen, im Spannungsfeld von Erwartung und Enttäuschung stehenden Kulturarbeiter.

### *Ich statt wir*

Wie allerorten im Film augenfällig wird, bewegen sich die Hoffnungen und Sehnsüchte der Jugendlichen nach etwas Neuem und Erregendem keineswegs auf dem orthodoxen Gleis der postmaoistischen Fortschrittspropaganda mit ihrer Leiterzählung von den »Vier Modernisierungen« (der Landwirtschaft, der Industrie, der Landesverteidigung und der Wissenschaft und Technologie). Stattdessen wird sich an den gefühlsmäßigen Offerten der von den Küstenmetropolen aus ins Inland strömenden Unterhaltungs- und Populärkultur ausgerichtet. Dass Letztere grundsätzlich auf reale, durch Defizienzerfahrungen

generierte Bedürfnislagen antwortet und in diesem Zusammenhang eine utopische Funktion erfüllt – und zwar weniger dadurch, dass sie mögliche Alternativen zur herrschenden Ordnung aufzeigt, sondern vielmehr eine Vorstellung davon gibt, wie sich eine andere bessere Welt, sollte sie Wirklichkeit werden, anfühle –, hat unter anderem Richard Dyer in seinem wegweisenden Aufsatz *Entertainment and Utopia* (1977) betont. »Entertainment«, so lesen wir in diesem, »presents, head-on as it were, what utopia would feel like rather than how it would be organized. It thus works at the level of sensibility.«<sup>40</sup>

Ebendies nun macht die Faszination des Populären für Jias Figuren aus, die seine utopischen Potenziale im Kino, vor allen Dingen aber in der Popmusik finden, etwa in den schnulzigen Balladen der – damals in China verbotenen – taiwanesischen Sängerin Teresa Teng. Mögen deren Songs textlich und musikalisch auch noch so abgedroschen und harmlos sein, wird man ihre Bedeutung als emanzipatorische Resonanzsphäre für die chinesische Jugend der 1980er Jahre keineswegs niedrig einschätzen dürfen, so Jia, der eigenen Aussagen zufolge als Teenager einmal eine vierstündige Busfahrt in Kauf nahm, um in den Besitz einer Kassette mit den Songs der Sängerin zu gelangen.<sup>41</sup> Befragt nach der auffällig großen Präsenz von Popmusik in seinen Filmen, gab der Regisseur in einem 2002 geführten Interview folgendes sich geradezu zu einer Apotheose auf die Popmusik auswachsendes Statement ab, das hier in voller Länge zitiert sei:

Popular music played an enormous role in the lives of people of my generation as we matured and came of age. At first it was all from Hong Kong and Taiwan, and only later did Western music start coming into China. One of the reasons popular music was so important was that before this, China really didn't have any »popular culture« so to speak of. The closest thing we had were revolutionary model operas and things made in that mold. I still remember so clearly the first time I heard the music of Teresa Teng. The experience was exactly as it was portrayed in *Platform*, where the characters listen to illegal shortwave radio broadcasts from Taiwan. At the time, I was quite young and couldn't really say what it was about her voice, but it was so moving – I was utterly hypnotized. There was a special time every day when they would play her songs and I would always tune in. Later, when I went to college and reflected back on this time, I realized that her music represented a massive change in our cultural landscape. When I was a child we used to always sing »We Are to Carry on Communism« or in the eighties we sang »We Are the New Generation of the Eighties«, both of which highlighted we: – the collective. But Teresa Teng's songs were always about »me« – the individual. Songs like »I Love You« and »The Moon Represents My Heart« were something completely new. So people of my generation were suddenly infected with this very personal, individual world. Before that, everything was collective: we lived in a collective dormitory, our parents worked as part of a collective,

and our schools were structured in the same manner. In our educational system the individual belonged to the nation and was part of the collective. But in the eighties everything changed, and it all started with popular music.<sup>42</sup>

Angesichts Jias Worten wird offenkundig, wie verfehlt es ist, bei der Auseinandersetzung mit *Platform* in Deutungsmuster der frühen Kritischen Theorie zurückzufallen und, wie es beispielsweise in Ban Wangs auch in anderer Hinsicht merkwürdig gestrig argumentierendem Text geschieht, in der internationalen Popkultur und -musik, die im Film mehr und mehr Raum erhält, die Auswüchse einer global operierenden Kulturindustrie auszumachen, die die Weisen der Aneignung ihrer Produkte (und damit implizit auch den Rezipienten) zu kontrollieren vermag.<sup>43</sup> Auf das längst hinreichend belegte Faktum, dass ihr dies unmöglich ist, verweist Jias Statement ebenso wie sein Film, in dem die Popmusik durchaus subversiv angeeignet und gemäß der Dyer'schen Überlegungen »zu einem wirkmächtigen Medium [wird], mithilfe dessen die Jugendlichen der Provinz ihre Sehnsucht artikulieren – sie liefert ihnen kein kohärentes Konzept von Modernität, wohl aber ein *Gefühl*, das ihnen hilft, ihre Subjektivität neu zu orientieren, und ihren Hoffnungen eine Stimme gibt. In diesem Sinne bietet die Popmusik sowohl »einen Ort, an dem man sich zuhause fühlen kann«, als auch das eigentliche Emblem eines Anderswo, das die Charaktere zu einem neuen Leben verlockt.«<sup>44</sup>

Indem sie dem nachgeben, geraten Jias Helden zumindest anfangs nicht zuletzt in Konflikt mit der Elterngeneration, die, der maoistischen Denktradition nach wie vor verpflichtet, das individualistische Streben ihrer Kinder konsequent missbilligt. Entsprechend unwillig näht Cuis Mutter ihrem Sohn seine erste Schlaghose (und zwar nach dem an Westvorbildern orientierten »Original«, das sein Freund Zhang Jun von dessen in Guangzhou lebender Tante bekommen hat), die sein Vater unmittelbar darauf als zum Arbeiten völlig ungeeignet, da viel zu eng, deklariert. Um ebendies bestätigt zu finden und seinem Sohn zu demonstrieren, lässt er, von dem man gut und gern glauben könnte, dass er zu jenen gehört hat, die während der Kulturrevolution den Passanten ihre als bourgeois verdammten engen Hosenbeine aufschlitzten,<sup>45</sup> Cui vor sich in die Hocke gehen, so dass sich uns ein prägnantes Bild patriarchaler Dominanz bietet.<sup>46</sup> Freilich macht Letztere dem Protagonisten auch anderweitig zu schaffen, und zwar bei seinen Versuchen, seinem *love interest* Yin Ruijuan (Zhao Tao) näherzukommen, einem Mitglied der Theatertruppe. Deren verwitweter Vater, treffenderweise Polizist von Beruf, lehnt den Protagonisten nämlich konsequent ab und stellt sich zwischen ihn und seine Tochter, die er unter anderem per Lautsprecheraufruf aus einer gemeinsam mit Cui

und anderen besuchten Kinovorstellung heraus zu sich zitiert. Noch in der Kinolobby macht er ihr Vorwürfe ob ihres Konsums ausländischer Filme – es wird gerade Raj Kapoors *Awara - Der Vagabund von Bombay* (1951) gespielt –, wobei Jia die ideologische Distanz zwischen Vater und Tochter, das heißt deren grundverschiedene Auffassung davon, wie und nach welchen Grundsätzen man zu leben hat, prominent durch das zwischen beiden positionierte Porträt des jungen Mao herausstreicht.<sup>47</sup> Indem er den »Großen Vorsitzenden« als trennenden visuellen Faktor ins Spiel bringt, arbeitet der Regisseur demnach mit Kompositionsstrategien, die, wie wir oben gesehen haben, *mutatis mutandis* bereits in *Der blaue Drachen* und *Leben!* zum Einsatz kamen.

Eine kurz darauf folgende halbnahe Einstellung zeigt Yin schließlich zuhause, ihre *In-between*-Situation prägnant einfangend: Während von links aus dem Off die Worte ihres gegen Cui wetternden Vaters tönen, schaut sie, ihm den Rücken zugewandt, sichtlich traurig nach rechts durch das Guckfenster der Haustür aus dem Bildkader nach draußen. Und zwar fällt ihr Blick auf ihren Verehrer, der – darüber hat uns die vorangegangene Einstellung informiert – auf der gegenüberliegenden Stadtmauer steht und seinerseits Richtung Yin sieht. Die väterliche Wohnung avanciert für diese somit gleichsam zum Gefängnis, wenn nicht gar zum Gefängnis im Gefängnis Fenyang, und es ist bezeichnend, dass sie später, als die Gruppe Letzteres verlässt (oder genauer zu verlassen glaubt) und auf Tournee durch die Nachbarprovinzen geht, aufgrund einer Krankheit ihres Vaters zuhause bleiben muss. Wissend, dass die anderen gerade aufbrechen, steht sie, die zurückgelassene »Insassin«, in einer streng komponierten Einstellung, welche zweifelsohne auch in Zhang Yimous ultimativer kinematografischer Patriarchatskritik *Rote Laterne* gut aufgehoben wäre, isoliert auf dem Balkon der Wohnung und schaut, eingefasst und festgesetzt durch den Türrahmen, nach draußen. Ihr Blick freilich – und Selbiges gilt auch für den unsrigen – wird durch die Stadtmauer blockiert, so dass deren ersehntes Jenseits einmal mehr außen vor bleibt.<sup>48</sup>

Bezeichnenderweise wird Yin später, und zwar dadurch, dass sie als Angestellte bei der örtlichen Steuerbehörde anfängt, also wie ihr Vater in den (gegenüber dem freien Künstlerdasein »sicheren«) Staatsdienst geht, ihren »Gefangenstatus« festschreiben, worüber auch der Motorroller, auf dem wir sie in Uniform als gewissermaßen »Bewegungslose in Bewegung« durch die Straßen der Stadt fahren sehen, nicht hinwegtäuschen kann. Zudem wird sie bis zum Schluss des Films ihrer »Zelle«, der väterlichen Wohnung, als ihrem Zuhause treu bleiben, doch immerhin – dies erfahren wir durch die finale, fast zweiminütige Einstellung, die nach einem Zeitsprung von mindestens zwei Jahren, das heißt 1990, spielt – teilt sie sich diese nun nicht mehr mit dem alternden



Polizisten, sondern mit Cui und ihrer beider Kind. Ob ihr Vater erst sterben musste, damit das Paar zueinanderfinden konnte, bleibt als Frage unbeantwortet, ob die beiden nun glücklich sind, ebenso. Unverkennbar ist jedoch, dass der Regisseur speziell durch die extreme Länge der – noch dazu völlig statisch bleibenden – Einstellung sowie das Bild des vor dem laufenden Fernseher eingeschlafenen und dabei eine Zigarette zwischen den Finger haltenden Cui die Vorstellung eines Ehelebens zu evozieren sucht, bei dem die Euphorie des Beginns längst vergangen ist und stattdessen die Monotonie auf der Tagesordnung steht. »They were once rebellious, they once pursued their ideals and dreams«, so Jia, »but in the end they return to everyday life – which is where most young people eventually end up. They return to the trappings of the everyday.«<sup>49</sup> Hierzu passend, erklingt das zukunftsverheißende Tuten des Zuges von einst nun nur mehr in einer denkbar profanen Schwundstufe: als Pfeifen eines auf dem Herd stehenden Teekessels. Er hat in Jias Film über Chinas Aufbruch in die zweite Moderne einerseits sowie den Verlust von Jugend und Idealismus andererseits das letzte ›Wort.<sup>50</sup>

### *Warten auf die (Dauer-)Welle*

Die eigentliche Pointe von *Platform* und der zugleich zentrale Unterschied zu Filmen wie *Leben!*, *Der blaue Drachen* oder *Lebwohl, meine Konkubine* dürfte die Tatsache sein, dass er zwar wie diese eine historische Umbruchzeit behandelt, es aber in einer Weise tut, so dass es der – zumal westliche – Zuschauer geradezu übersehen könnte. »[E]s [sieht] so aus, als geschehe gar nichts, und dennoch geschieht alles«,<sup>51</sup> so Jias oben bereits angeführte These zu seinem Film, die sich trefflich an folgendem Beispiel veranschaulichen lässt: Während Zhang, Tian und Chen, die in ihren Filmen stets darum bemüht sind, das dramatische Potenzial der Konsequenzen der Politik voll auszuspielen, gewiss auch die weitreichenden Folgen der seit 1979 geltenden Ein-Kind-Regelung entsprechend zu nutzen gewusst hätten, geht Jia diesbezüglich einen dezidiert anderen Weg. Und zwar belässt er es dabei, eine Kolonne fahnenschwingender, die Vorteile der Geburtenkontrolle skandierender Jugendlicher durchs Bild ziehen zu lassen, während es in derselben Einstellung »eigentlich« darum geht, dass Zhang Jun seine Freundin Zhong Ping (Yang Tianyi) dazu überredet, sich eine Dauerwelle machen zu lassen. Allerdings sollte man die bedeutungsmäßige Differenz beider Geschehnisse nicht zu hoch veranschlagen. Schließlich verdient die Tatsache, dass so kurz nach Maos Tod überhaupt schon der Drang und die Möglichkeit zur »verwestlichenden« Frisurenveränderung bestehen, im vollsten Wortsinne als ›Ereignis« bezeichnet zu werden, das hinsichtlich seiner

historischen Bedeutsamkeit hinter das der Verkündigung der Ein-Kind-Politik möglicherweise gar nicht so massiv zurücktritt, wie es auf den ersten Blick den Anschein hat.<sup>52</sup>

Und so inszeniert Jia die Dauerwelle denn auch als ausgesprochen folgenreich für Zhong. Aufgrund ihrer Lockenpracht darf sie nämlich nun innerhalb des Bühnenprogramms als spanische Flamenco-Tänzerin auftreten, sprich: ihre chinesische gegen eine ›westliche‹ Identität eintauschen. Sichtlich angetan von ihrer neuen Rolle, übt sie diese mit roter Rose zwischen den Zähnen und in einem am Oberkörper eng anliegenden, schulter- und armfreien feuerroten Kleid, wobei sie lustvoll ihre weibliche Anziehungskraft ausspielt und sich als feminin-erotische Attraktion erprobt und in Szene setzt. Dies wiederum geschieht vor den Augen sowohl ihrer geschlechtsneutral in Jogginganzügen gekleideten Mitstreiterinnen und Mitstreitern als auch denen Maos, dessen Porträt prominent im Hintergrund an der Wand prangt.<sup>53</sup> Stellt man nun in Rechnung, dass das Flamenco-Kleid, welches die Neufrisierte trägt, das erste Kleid, ja, das erste feminine Kleidungsstück überhaupt ist, das wir in Jias Film zu Gesicht bekommen, dass Zhong kurz darauf ihre Freundin Yin in die ›weibliche‹ Kunst des Augenbrauennachzeichnens einweist und dass sie schließlich auf der Party, die etwas später anlässlich Zhangs Rückkehr aus Guangzhou gefeiert wird, auch jenseits der Bühne erstmals und offenbar auch als erste von allen ein Kleid trägt, dann wird Folgendes offenkundig: dass es dem Regisseur auch darum geht, den Abbau der jahrelang betriebenen äußerlichen Geschlechternivellierung, das heißt die äußerliche ›Refeminisierung‹ der chinesischen Frauen, die zuvor wie die Männer den ›Mao-Anzug‹ getragen und sich ihre Haare kurz geschnitten hatten, als einen maßgeblichen Bestandteil jener Revolution herauszustellen, der er sich in *Platform* widmet. Dass im Jahr 1980 das erste chinesische Modemagazin auf den Markt kam,<sup>54</sup> ist als historische Tatsache in diesem Zusammenhang natürlich von nicht unerheblicher Bedeutung.

Doch zurück zu Zhongs Dauerwelle oder genauer: deren Herstellung beim Friseur, die die unter der Trockenhaube sitzende junge Frau auf eine Geduldprobe stellt. Ob man das Gerät nicht endlich abstellen könne, fragt sie, infantil mit den Beinen strampelnd, und bekommt von ihrem Freund begütigend zur Antwort, dass Dauerwellen nun mal Zeit benötigen und sie folglich noch ein wenig stillzusitzen habe. Das Ergebnis werde sie entschädigen, schiebt er hinterher, worauf sich Zhong in ihr Schicksal fügt. Diese charmante, in einer Einstellung gedrehte Miniatur des Wartens darf für *Platform* natürlich als sehr charakteristisch gelten, ist das Warten doch letztlich sein zentrales Thema, durchgespielt am Beispiel von Charakteren, die, wie wir gesehen haben, darauf

warten oder es kaum erwarten können, dass auch sie, die in der Provinz Lebenden, endlich von der Welle der Modernisierung erfasst und mitgerissen werden. Doch diese Welle will und will nicht kommen und sorgt durch ihr Ausbleiben für eine mal mehr, mal weniger spürbare »waiting-for-Godot atmosphere«,<sup>55</sup> in der die Zeit mitunter zähflüssig und als das erfahren wird, was sie ist: Zeit, sprich: in der sich Langeweile ausbreitet, die wir mit Rüdiger Safranski als ein »lähmendel Rendezvous mit dem reinen Zeitvergehen«,<sup>56</sup> mit E. M. Cioran hingegen als »Trauern in der Zeit«<sup>57</sup> begreifen können.

Diesbezüglich einschlägig sind in *Platform* mindestens eine Handvoll Szenen, allen voran aber jene, in der Cui, Zhang und Yao Eryong (Wang Bo) rauchend und radiohörend in Zhangs Wohnung »abhängen« und sich ein eher halbherzig und unernt geführtes Gespräch über Ulaanbaatar und dessen entlegene geografische Position entspinnt. Es kulminiert in der zynischen »Erkenntnis«, dass weit peripherer noch als die Hauptstadt der Mongolei ihre eigene Heimatstadt Fenyang gelegen sei, die somit einmal mehr »als hoffnungslos fern von jedem Ort erfahren [wird], an dem das neue Leben stattfinden könnte.«<sup>58</sup> Keine Frage: In dieser und vergleichbaren Situationen erscheint Jias Freundesgespräch geradezu mit den müßiggängerischen Helden aus Federico Fellinis *I vitelloni* (1953) verwandt, denen ebenfalls die geringe Ereignisdichte in der Kleinstadt und das Gefühl, etwas zu verpassen, zu schaffen machen. Ob dem Zuschauer die nicht weniger als hundert Sekunden zu schaffen machen, welche Jia dem zum Fortgang der Handlung nichts Nennenswertes beitragenden, geradezu provozierend ereignislosen und noch dazu in nur einer statischen Einstellung wiedergegebenen Gespräch über Ulaanbaatar widmet, wäre von Fall zu Fall zu prüfen; sicher ist indes, dass es der Regisseur hier ebenso wie anderswo offenkundig darauf angelegt hat, das Spürbarwerden der Zeit, das Warten-darauf-dass-etwas-passiert zu einem wesentlichen Faktor auch der Rezeption seines Filmes werden zu lassen.

Widmet man sich dessen Auf-der-Stelle-Treten, so fällt natürlich auch das hohe Maß an Repetitionen und Zirkelstrukturen ins Gewicht, das für *Platform* kennzeichnend ist, vor allem die Tatsache also, dass im Verlauf seiner Handlung Dinge geschehen, nur um später erneut zu geschehen. Man denke hier neben den vielen Bühnenauftritten und mehrmaligen Kino- und Friseurbesuchen etwa an die zwei Standpauken des Gruppenchefs Xu, infolge derer dieser speziell mit dem auf Individualismus pochenden Cui aneinandergerät, oder an die drei Gespräche, die Cui und Yin über ihre gemeinsame Beziehung sowie ihren unklaren Beziehungsstatus führen; man denke aber auch an Zhongs zweimaliges Überredetwerden durch Zhang, der ihr zunächst, wie oben beschrieben, eine Dauerwelle aufschwätzt und ihr später, ohne dass dies

mit der Ein-Kind-Politik zu tun hätte, zur Abtreibung ihrer beider Kind rät, an das wiederholte Betrachten von Yins Foto im Schaukasten auf einer der Straßen Fenyangs (einmal durch Cui, einmal durch die Porträtierte selbst) sowie daran, dass Cuis Cousin Sanming (Han Sanming), auf den die Gruppe zufällig auf einer ihrer Tourstationen in der Provinz trifft, erst Zhong, dann Zhang und schließlich Cui das Wasser zum Händereinigen reicht. Die Tatsache, dass Zhang Xings Song »Platform« und die chinesischen Coverversionen von Ralph Siegels »Dschinghis Khan« sowie Modern Talkings »Brother Louie« jeweils zweimal zu hören sind, fügt sich selbstverständlich ebenfalls in diese Reihe ein und dürfte gewiss kein Zufall sein. Wenn sie auch nicht unbedingt Stillstand impliziert, so ist dennoch unmissverständlich: Die fortwährende Wiederkehr des Gleichen oder Ähnlichen hintertreibt das Gefühl, die Handlung würde voranschreiten und die Figuren vorankommen, immerfort. Dass Letztere unfähig sind, ihre zirkulierende Existenz hinter sich zu lassen und diese gleichsam auf Spur, und zwar die einer Geraden, zu bringen, findet dabei ihren sinnfälligen Ausdruck zumal in jener über zweiminütigen Totale, die uns den Laster der Gruppe zeigt, wie er auf einer förmlich im Nichts gelegenen Sandpiste aus der Tiefe des Bildes auf die Kamera zufährt, diese passiert und, nach einem kurzen Halten, eine Schleife dreht, um – man hat sich augenscheinlich hoffnungslos verirrt – schließlich dorthin zurückzufahren, woher er gekommen ist.

Mit seinem ostentativen Ausstellen des Zeitvergehens und dem fortwährenden Stagnieren und Kreisen, aber auch in anderer Hinsicht ist *Platform* der Bildpolitik und -ästhetik des *slow cinema* voll und ganz verpflichtet, oder um es noch deutlicher zu sagen: All das, was üblicherweise ins Spiel gebracht wird, wenn es gilt, das Kino der Langsamkeit über einen Merkmalskatalog zu greifen, findet sich durch Jias Film bestätigt, allem voran die Tendenz zu extrem langen, das Zeitvergehen bewusst machenden Einstellungen. Nicht weniger als 76 Sekunden beträgt deren Durchschnittsdauer in *Platform*,<sup>59</sup> dessen Schöpfer, mit André Bazin und dessen Eintreten für ein »realitätsschonendes« Kino bestens vertraut,<sup>60</sup> wie dieser das Unangetastetbleiben der Zeit als einen zentralen Wert der Langeinstellung zu schätzen weiß. In einem 2001 geführten Interview gibt er ganz in diesem Sinne zu bedenken:

What I like most in a long take is that it preserves real time, it keeps time intact. [...] In *Platform*, the characters have a relationship with time. You see two people smoking and talking aimlessly for a long time. Nothing happens plot wise but at the same time, time itself is kept intact. In that long and tedious passage of time, nothing significant happens, they are waiting. Only through time can you convey this. If I were to break up that scene which lasts for six or seven minutes into several cuts, then you lose that sense of deadlock. The deadlock that exists between humans and time, the

camera and its subject. Everybody experiences the monotony of time passing where nothing that is noteworthy occurs.<sup>61</sup>

Doch auch die anderen Kriterien, die dem *slow cinema* zugeschrieben werden, sind in *Platform* geradezu mustergültig erfüllt. Zu denken wäre, erstens, an die hinsichtlich ihrer Bedeutung stark limitierte Montage, zweitens, die oft statisch bleibende, sich allenfalls ruhig und gemessen bewegende Kamera, drittens, die Bevorzugung von Totalen und Halbtotale (»I need to keep a distance in order to be objective«,<sup>62</sup> so Jia), viertens, die merklich zurückgenommene Dynamik vor der Kamera, fünftens, die entdramatisierte und ereignisarme Handlung ohne klares Telos sowie, sechstens, Helden, die, anstatt aktiv zu sein, wie wir es von jenen sich auf Heldenreise begebenden Figuren des *classical cinema* kennen, eher reagieren, beobachten und sich treiben lassen.<sup>63</sup>

Dass das *slow cinema* wie andere Entschleunigungsbewegungen und -initiativen auch – erinnert sei an *slow food*, *slow travel*, *slow sex* oder *slow media* – nicht zuletzt als Reaktion auf das auf Akzeleration und Effizienz setzende Zeitregime des Spätkapitalismus betrachtet werden kann, wurde oft betont.<sup>64</sup> Und so dürfte es denn auch kein Zufall sein, dass es speziell in jenen Teilen der Welt, in denen die Modernisierung in den letzten Jahren und Jahrzehnten besonders schnell vonstattenging, eine vergleichsweise große Bedeutung erlangte<sup>65</sup> – so auch in China, das mittlerweile als so etwas wie eine Hochburg des *slow cinema* gelten darf, mit Jia und Wang Bing als den beiden im internationalen Festivalzirkel längst etablierten Protagonisten und jungen Regisseuren wie Zhao Liang, Yang Heng, Zhang Hanyi und Wang Xuebo als deren Nachfolger. Verfahren diese (nicht nur) im Detail natürlich sehr unterschiedlich, so dient ihnen allen die mitunter provozierende Langsamkeit ihrer Filme auch und vor allem als ästhetische Strategie des Widerstands gegen den rasanten Wandel im China des *age of ambition*, in dem allein im Jahr 2012 eine Fläche von der Größe Roms bebaut wurde und aus dem 2014 in sechs Stunden ebenso viele Waren exportiert wurden wie im gesamten Kalenderjahr 1978.<sup>66</sup>

Dieser Wandel gilt Jia, wie er erst kürzlich wieder in einem Interview zu Protokoll gab, als veritable Form von Gewalt,<sup>67</sup> der er sich in zahlreichen seiner insbesondere späteren Werke mit großem Nachdruck widmet – in *Still Life* (2006) etwa, in dem der gigantomanische Drei-Schluchten-Staudamm und dessen bis heute völlig unabsehbaren Folgen im Zentrum stehen, vor allen Dingen aber in *A Touch of Sin*, seinem in Cannes mit dem Preis für das beste Drehbuch ausgezeichneten, für seine Verhältnisse äußerst brutalen episodischen Sozialdrama von 2013. In ihm macht der Regisseur in derart schockierender Weise explizit, wie die Gewalt des Wandels ihrerseits Gewalt generiert, dass

man sich über das Verbot des, wie die Kritik urteilte, »im Kern aufrührerischen«<sup>68</sup> Films in Jias Heimatland nicht im Geringsten wundern kann.

### *Der Regisseur der Hinterbühne*

So sehr sich die Zeiten ändern mögen und so aleatorisch das Dasein in Chens *Lebewohl, meine Konkubine* auch sein mag – einen Faktor der Konstanz gibt es im Existenzkampf seiner beiden Hauptfiguren, und zwar die im Film zentral gesetzte Kunstform: die Pekingoper.<sup>69</sup> Indem Jia mit *Platform* den Zuschauer ebenfalls auf eine Zeitreise durch die chinesische Geschichte an der Seite von Bühnenkünstlern einlädt, operiert er recht augenfällig im Fahrwasser Chens – dies freilich mit dem entscheidenden Unterschied, dass bei ihm die Bühne nicht als ein fest umrissenes Areal der Tradition und damit des Widerstands gegenüber dem reißenden Zeitenstrom mit den von ihm mitgeführten Veränderungen fungiert, sondern dass sie, im Gegenteil, voll und ganz in Letzteren eingelassen ist. Dass sich der Name, das Repertoire, die Kleidung und die Frisuren der im Mittelpunkt stehenden Performancegruppe fortwährend wandeln, zeigt dies unmissverständlich an.

Ihn hätten die Bühnenkünste, und zwar auch und vor allem als Spiegel der gesellschaftlichen Umwälzungen, stets interessiert, vermerkt Jia,<sup>70</sup> der sie in nahezu all seinen Filmen entsprechend zur Geltung kommen lässt; so auch in *Unknown Pleasures* (2002), dem nach *Pickpocket* und *Platform* dritten, erneut in der Provinz Shanxi spielenden Teil seiner sogenannten »Hometown«-Trilogie, in dem die Unterordnung Bühnenkünstlerischer Praxis unter das Diktat der Kommerzialisierung eine gegenüber dem Vorgängerkunstwerk weitere Stufe erreicht. Schließlich geht es hier den Performern nur mehr darum, mittels (nicht selbst gespielter, sondern vom Band kommender) Musik, Tanz und weiblichem Sexappeal einen billigen Schnaps namens »Mongolian King« zu bewerben. Zweifellos: Die Zeiten, in denen politische Ideale oder jugendliche Ängste und Sehnsüchte auf der Bühne ihren Ausdruck fanden, sind in *Unknown Pleasures* definitiv vorbei.<sup>71</sup> Und sollte Qiaoqiao (Zhao Tao), der weibliche »Star« der reichlich trashig daherkommenden Werbeshow, mit ihrem Job die Hoffnung verbunden haben, der Tristesse eines Lebens im chinesischen Hinterland zu entkommen, so sieht sie sich aufs Bitterste enttäuscht. Sie endet als Prostituierte, das heißt, sie, mit der oder mit deren Körper zuvor für eine Ware geworben worden war, wird schließlich im allerhandfestesten Sinne selbst zu einer solchen.

Wie kurz der Weg von der Bühnen- zur Sexarbeit ist, zeigt sich auch in *The World*, einem globalisierungskritischen *Backstage*-Sozialdrama, in dem das Bühnenthema so umfassend wie in keinem anderen Jia-Werk behandelt

wird. Waren dessen Vorgänger allesamt ohne Placet der staatlichen Filmzensur gedreht worden, galt dies für Jias vierten Spielfilm nicht, der folglich, als er 2004 anlief, auch in China offiziell vertrieben werden konnte.<sup>72</sup> Doch auch in anderer, inhaltlicher Hinsicht bildete *The World* ein Novum: Er folgt nämlich einem Impuls aus den vorangegangenen Werken, insbesondere *Platform* und *Unknown Pleasures*, und zwar insofern, als er erstmals dort spielt, wo es deren unter der Provinz leidende Figuren hinzieht: in der Metropole. Genauer: Er rückt Figuren ins Zentrum, die, aus ländlichen Regionen stammend, als Arbeitsmigranten den Sprung nach Peking geschafft haben, es deswegen aber noch lange nicht »geschafft« haben. Dass vielmehr das genaue Gegenteil der Fall ist, wird bereits in der ersten Szene implizit, aber doch ziemlich unmissverständlich angedeutet, wenn die junge Tänzerin und Protagonistin Tao (Zhao Tao) einige ihrer Kollegen, die gerade Karten spielen, danach fragt, wer verliere, und sie ein – freilich auch sie selbst miteinschließendes – »Wir alle!« zur Antwort erhält.

Ort des Geschehens ist der Mitarbeiterbereich eines Vergnügungsparks an der Peripherie der Stadt, in dem maßstabsgetreu verkleinerte Replika von Architektursehenswürdigkeiten aus aller Welt, etwa des Eiffelturms, der Tower Bridge, der Cheops-Pyramide, des World Trade Center oder des Taj Mahal zu bestaunen sind, in dem aber auch pompös-glamouröse Tanzshows stattfinden, die, auf großer Bühne dargeboten, an westliche Modenschauen oder Galen im Las-Vegas-Stil erinnern. Bereits die zweite Szene präsentiert uns eine solche Vorstellung, so dass von Anfang an jene für den Film entscheidende dichotome Raumordnung etabliert ist, die sich mit Erving Goffman als ein »zu einer Vorstellung gehöriger Ort, an dem der durch die Darstellung hervorgerufene Eindruck bewußt und selbstverständlich widerlegt wird«,<sup>73</sup> bezeichnet die Hinterbühne im vorliegenden Fall aber natürlich genaugenommen eine »Unterbühne«. Schließlich liegt der Bereich der Mitarbeiter, einschließlich ihrer Schlaf- und Aufenthaltsräume, im weitläufigen Kellerlabyrinth des Parks, wodurch der Underdog-Status von Tao und ihren Kollegen auch topografisch festgeschrieben wird.

Dass ihr Arbeitsplatz für sie nicht das erhoffte Sprungbrett zu einem besseren Leben bildet, sondern letztlich zu einer Art Falle wird, aus der es kein Entkommen gibt, ist bald schon unübersehbar,<sup>74</sup> wobei das uneingelöst bleibende Zukunftsversprechen, das in *Platform* noch durch den Zug symbolisiert worden war, in *The World* – passend zu dessen stark vertikaler Strukturierung sowie zur Bedürfnislage der im »Unten« gefangenen Parkangestellten – durch das im Verlauf des Films wieder und wieder auftauchende Motiv des Flugzeugs

Gestalt gewinnt.<sup>75</sup> Besonders vielsagend ist in dieser Hinsicht jene Szene, in der sich Tao im Stewardesskostüm mit ihrem Freund im Cockpit eines Jets trifft, der freilich längst ausrangiert wurde und als immobile Zuschauerattraktion im Park steht. Offenbar geht dessen Betreiber davon aus, dass sich das Publikum nicht nur den Besuch der nachgebildeten Originalsehenswürdigkeiten, sondern generell auch keine Flugreisen leisten kann. Unnötig zu erwähnen, dass die klaustrophobische Enge des Cockpits das ersehnte Gefühl von Freiheit nicht zu vermitteln vermag, weswegen es denn auch nur folgerichtig ist, dass sich die Heldin in der sich direkt anschließenden, ostentativ unwirklich als Animationsfilm realisierten Wunschtraumsequenz als vogelgleich über die Stadt fliegend imaginiert. Wenn man so wollte, könnte man einen Vorläufer dieser Sequenz in der vielleicht berühmtesten, sicher aber poetischsten Einstellung aus *Platform* ausmachen, und zwar jener, die uns Cui, Eryong und Zhang zu dritt auf einem Fahrrad zeigt, wobei Zhang die Arme ausbreitet, als seien es Flügel.

»Even though I have often expressed the entrapment of youth, at the time of *Xiao Wu* or *Platform* there was still the possibility of an escape, going toward freedom. Now, the entrapment is huge, it is a pressure without any way out«,<sup>76</sup> vermerkt der Regisseur, der die trügerische Bühnenwelt des Freizeitparks, die er uns in *The World* vorführt, natürlich auch als eine offenkundige Metapher für das China im *age of ambition* verstanden wissen will. Daran, dass hinter dessen Vorderbühne des polierten Metropolenglanzes und frappanten wirtschaftlichen Erfolgs eine gewaltige Hinterbühne des Profanen ihren Ort hat, erinnert er uns seit nunmehr gut 20 Jahren.

#### Anmerkungen

---

- 1 Luc Boltanski, *Rätsel und Komplotte. Kriminalliteratur, Paranoia, moderne Gesellschaft*, Frankfurt/Main 2013, 236.
- 2 Vgl. hierzu Wendy Larson, *Displacing the Political. Zhang Yimou's »To Live« and the Field of Film*, in: Michel Hockx (Hg.), *The Literary Field of Twentieth-Century China*, London 1999, 178–197, hier 189 sowie Yingjin Zhang, *Screening China. Critical Interventions, Cinematic Reconfigurations, and the Transnational Imaginary in Contemporary Chinese Cinema*, Ann Arbor 2003, 228 f.
- 3 Boltanski, *Rätsel und Komplotte*, 32.
- 4 Daniel Leese, *Die chinesische Kulturrevolution 1966–1976*, München 2016, 79.
- 5 Vgl. hierzu ebd., 13, passim.
- 6 Vgl. hierzu Chen Kaige, *Kinder des Drachens. Eine Jugend in der Kulturrevolution*, Leipzig 1994, 70 ff.
- 7 Vgl. hierzu Leese, *Die chinesische Kulturrevolution 1966–1976*, 75.
- 8 Zhang Yimou, *Flying Colors*, in: Michael Berry, *Speaking in Images. Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*, New York 2005, 108–140, hier 112.



- 9 Rey Chow, *Primitive Passions. Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*, New York 1995, 28.
- 10 Zitiert nach ebd., 218.
- 11 Vgl. diesbezüglich vor allem Zhang Zhen (Hg.), *The Urban Generation. Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century*, Durham–London 2007 sowie Jason McGrath, *The Urban Generation. Underground and Independent Films from the PRC*, in: Song Hwee Lim, Julian Ward (Hg.), *The Chinese Cinema Book*, London 2011, 167–175.
- 12 Katja Nicodemus, *Die Poesie des Desolaten*, in: *Die Zeit*, 16.1.2014, <http://www.zeit.de/2014/04/a-touch-of-sin-film> Iletzter Zugriff 25.8.2017.
- 13 Resultat dieses Motorentauschs ist das die Weltgemeinschaft in Staunen versetzende Wirtschaftswachstum, das China, so Yu, »aus einer Ära der Knappheit und des Mangels geradewegs in eine Ära hemmungsloser Verschwendung katapultiert, eine Ära, in der das Primat der Politik der Allmacht des Geldes gewichen ist und die Verdrängung der Triebe der zügellosen Ausschweifung.« (Yu Hua, *China in zehn Wörtern. Eine Einführung*, Frankfurt/Main 2012, 173 f.).
- 14 Jason McGrath, *Postsocialist Modernity. Chinese Cinema, Literature, and Criticism in the Market Age*, Stanford 2008.
- 15 Stephen Teo, *Cinema with an Accent. Interview with Jia Zhangke, Director of »Platform«* (Juli 2001), [http://sensesofeinema.com/2001/feature-articles/zhangke\\_interview/](http://sensesofeinema.com/2001/feature-articles/zhangke_interview/) Iletzter Zugriff 25.8.2017.
- 16 Zitiert nach Michael Berry, »Xiao Wu«, »Platform«, »Unknown Pleasures«, *Jia Zhangke's »Hometown Trilogy«*, London 2009, 54 f.
- 17 Ursprünglich sollte die Handlung von *Platform* zwei Dekaden, das heißt den Zeitraum von 1979 bis 1999, abdecken. Vgl. hierzu ebd., 57.
- 18 Vgl. Harold Bloom, *Einflussangst. Eine Theorie der Dichtung*, Basel 1995, aber auch ders., *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, New York 1995, 6–11.
- 19 Zitiert nach James Tweedie, *The Age of New Waves. Art Cinema and the Staging of Globalization*, Oxford–New York 2013, 284.
- 20 Vgl. Jia Zhangke, *Capturing a Transforming Reality* (2002), in: Berry, *Speaking in Images*, 182–206, hier 185.
- 21 Jonathan Rosenbaum, »Platform« (2001), <https://www.chicagoreader.com/chicago/platform/Content?oid=908603> Iletzter Zugriff 25.8.2017.
- 22 Zitiert nach McGrath, *Postsocialist Modernity*, 251.
- 23 So unter anderem den FIPRESCI-Preis in Fribourg, die Goldene Montgolfiere in Nantes sowie den NETPAC-Preis in Venedig, wo der Film zudem für den Goldenen Löwen nominiert war. Zu Jia als paradigmatischem Festivalregisseur vgl. Cindy Hing-Yuk Wong, *Film Festivals. Culture, People, and Power on the Global Screen*, New Brunswick–London 2011, 153–156. Erwähnt sei an dieser Stelle, dass Jia zu jenen chinesischen Regisseuren gehört, die regelmäßig mit dem – bereits den Vertretern der fünften Generation zur Genüge gemachten – Vorwurf konfrontiert werden, sie drehten ihre Filme vor allen Dingen mit Blick auf ein westliches Festival- und Programmkinopublikum. Vgl. hierzu Yingjin Zhang, *Cinema, Space, and Polylocality in a Globalizing China*, Honolulu 2010, 117 sowie McGrath, *The Urban Generation*, 170.
- 24 Eigentlich hätte *Platform* der Erstling Jias werden sollen, der am Drehbuch des Films bereits 1995 arbeitete, also lange vor seinem Abschluss an der Pekinger Filmakademie. Da die vergleichsweise hohen Produktionskosten für das aufwändige Projekt damals allerdings nicht aufzubringen waren, entschied man sich stattdessen

- für das deutlich kleinrahmigere Projekt *Pickpocket*. Der große Kritiker- und Festivalerfolg, den Jia mit ihm erzielte, machte sodann die Finanzierung von *Platform* möglich. Vgl. hierzu Berry, »Xiao Wu«, »Platform«, »Unknown Pleasures«, 50 sowie Jason McGrath, *Die strukturierende Absenz des Anderswo. Jia Zhangkes »Zhantai«* (»Platform«), in: Karl Sierek, Guido Kirsten (Hg.), *Das chinesische Kino nach der Kulturrevolution. Theorien und Analysen*, Marburg 2011, 293–316, hier 295.
- 25 Zitiert nach ebd., 305.
- 26 Vgl. hierzu Fabienne Liptay, Matthias Bauer, *Einleitung*, in: dies. (Hg.), *Filmgenres. Historien- und Kostümfilm*, Stuttgart 2013, 9–31, hier 17 f.
- 27 André Bazin, »La terra trema« (1948), in: ders., *Was ist Film?*, Berlin 2004, 327–334, hier 332.
- 28 Gewiss wird man McGraths Behauptung zustimmen dürfen, dass der enorme Kritiker- und Festivalerfolg von *Platform* zu nicht unerheblichen Teilen dessen Nähe zum *slow cinema* geschuldet war. Vgl. hierzu McGrath, *Die strukturierende Absenz des Anderswo*, 309–311 sowie ders., *Postsocialist Modernity*, 155 f.
- 29 Vgl. hierzu Kai Vogelsang, *Geschichte Chinas*, Stuttgart 2012, 583–588.
- 30 Vgl. hierzu Sebastian Heilmann, *Ritt auf dem Tiger*, in: *Die Zeit*, 28.2.2012, <http://www.zeit.de/zeit-geschichte/2012/01/Reformen-unter-Deng-Xiaoping/komplettansicht> [letzter Zugriff 25.8.2017].
- 31 Eine solche ist im realen Fenyang nicht mehr vorhanden. Folglich entstanden die entsprechenden Aufnahmen im nahegelegenen, bei Touristen ausgesprochen beliebten Pingyao, dessen Stadtmauer noch aus der Ming-Dynastie stammt. Vgl. hierzu McGrath, *Postsocialist Modernity*, 153 sowie ders., *Die strukturierende Absenz des Anderswo*, 297.
- 32 Vgl. hierzu auch Berry, »Xiao Wu«, »Platform«, »Unknown Pleasures«, 80.
- 33 Zitiert nach Thomas Gross, *Shenzhen. Stadt der Konkubinen*, in: *Spiegel Online*, 10.10.2006, <http://www.spiegel.de/reise/staedte/shenzhen-stadt-der-konkubinen-a-441743.html> [letzter Zugriff 25.8.2017].
- 34 Zitiert nach McGrath, *Die strukturierende Absenz des Anderswo*, 303.
- 35 In diesem heißt es unter anderem: »Langer, langer Bahnsteig, langes, langsames Warten, / langer, langer Zug, der meine Liebe entführt – / langer, langer Bahnsteig, einsames Warten: / Meine Liebe steigt ein, kehrt jedoch nie zurück.« (Zitiert nach ebd., 302).
- 36 Ebd., 303. Vgl. hierzu auch Ban Wang, *Epic Narrative. Authenticity, and the Memory of Realism. Reflections on Jia Zhangke's »Platform«*, in: Ching Kwan Lee, Guobin Yang (Hg.), *Re-envisioning the Chinese Revolution. The Politics and Poetics of Collective Memories in Reform China*, Stanford 2007, 193–216, hier 203 sowie Tweedie, *The Age of New Waves*, 291.
- 37 Berry, »Xiao Wu«, »Platform«, »Unknown Pleasures«, 60.
- 38 Vgl. hierzu auch Tweedie, *The Age of New Waves*, 290.
- 39 Yu, *China in zehn Wörtern*, 189.
- 40 Richard Dyer, *Entertainment and Utopia* (1977), in: ders., *Only Entertainment*, London–New York 2002, 19–35, hier 20.
- 41 Vgl. Evan Osnos, *Große Ambitionen. Chinas grenzenloser Traum*, Frankfurt/Main 2016, 62.
- 42 Jia, *Capturing a Transforming Reality*, 190.
- 43 Vgl. Wang, *Epic Narrative. Authenticity, and the Memory of Realism*, 212 f., passim.
- 44 McGrath, *Die strukturierende Absenz des Anderswo*, 302.
- 45 Zu dieser damals weit verbreiteten Praxis vgl. Chen, *Kinder des Drachen*, 69.

- 46 Handgreiflich werdend, tadelt er kurz danach auch Cuis jüngeren Bruder, und zwar dafür, dass er eine Comic-Adaption von Alexandre Dumas' *La dame aux camélias* (1848) liest. Ob seines Inhalts – schließlich gehe es um eine Prostituierte in Paris – sei das Buch unsittlich, so der sich als prüder Sittenwächter aufspielende Vater, der bezeichnenderweise im Verlauf des Films eine Affäre mit einer anderen Frau anfangen und seine Familie schlussendlich für diese verlassen wird.
- 47 Vgl. hierzu Berry, »Xiao Wu«, »Platform«, »Unknown Pleasures«, 72.
- 48 Vgl. hierzu auch ebd., 83.
- 49 Zitiert nach ebd., 91 f.
- 50 Vgl. zur Deutung des Schlusses neben ebd. auch McGrath, *Die strukturierende Absenz des Anderswo*, 313–315 sowie Qi Wang, *Memory, Subjectivity and Independent Chinese Cinema*, Edinburgh 2014, 103.
- 51 Zitiert nach McGrath, *Die strukturierende Absenz des Anderswo*, 305.
- 52 Ausdrücklich vermerkt sei, dass mit diesem Hinweis der brachiale, an totalitäre Praktiken gemahrende Eingriff in die persönlichen Freiheitsrechte des Volkes, den die Ein-Kind-Politik zweifelsohne darstellte, natürlich keineswegs verharmlost werden soll. Zu deren Kompromisslosigkeit und Unmenschlichkeit vgl. Vogelsang, *Geschichte Chinas*, 594: »Eine Frau, ein Kind. Während die Einhaltung dieser Vorgabe mit guten Wohnungen, Schulplätzen u. ä. belohnt wurde, hatte jede Frau, die mehrere Kinder gebar, mit Repressalien zu rechnen: Geldbußen, schlechteren Wohnungen, aber auch Zwangsabtreibungen – und zwar bis zum 9. Monat der Schwangerschaft«.
- 53 Freilich ist die Autorität des »Großen Vorsitzenden« mittlerweile merklich am Schwenden, worüber uns implizit und subtil auch die sich nicht zufällig direkt anschließende Einstellung informiert, in der eine Lautsprecheransage die von Deng veranlasste posthume Rehabilitierung des 1969 im Verlauf der Kulturrevolution auf Maos Geheiß unter Hausarrest gestellten und aus der Partei ausgeschlossenen vormaligen Staatspräsidenten Liu Shaoqi verkündet. Der diesbezüglich informierte Zuschauer weiß: Wir schreiben das Jahr 1980. Zur Rehabilitierung Liu Shaoqis vgl. Leese, *Die chinesische Kulturrevolution 1966–1976*, 109.
- 54 Vgl. hierzu Vogelsang, *Geschichte Chinas*, 588.
- 55 Wang, *Epic Narrative, Authenticity, and the Memory of Realism*, 196.
- 56 Rüdiger Safranski, *Zeit. Was sie mit uns macht und was wir aus ihr machen*, München 2015, 19.
- 57 E. M. Cioran, *Lehre vom Zerfall*, Stuttgart 2016, 21.
- 58 McGrath, *Die strukturierende Absenz des Anderswo*, 312.
- 59 Vgl. McGrath, *Postsocialist Modernity*, 148.
- 60 Jia lernte Bazin als Filmtheoriestudent an der Pekinger Filmakademie kennen, wo die – bereits früh ins Chinesische übersetzten – Schriften des Franzosen seit Anfang der 1980er Jahre breit rezipiert wurden. Vgl. hierzu Chris Berry, »Xiao Wu«. *Watching Time Goes By*, in: ders. (Hg.), *Chinese Films in Focus II*, Houndmills–New York 2008, 250–257, hier 252, McGrath, *Postsocialist Modernity*, 133–135 sowie Zhang, *Cinema, Space, and Polylocality in a Globalizing China*, 108 f., zur kinematografischen »Realitätsschonung« im Sinne Bazins hingegen Jörn Glasenapp, *Abschied vom Aktionsbild. Der italienische Neorealismus und das Kino der Moderne*, München 2013, 7–23.
- 61 Teo, *Cinema with an Accent*. Wie Bazin einer Ästhetik verpflichtet, die dem Zuschauer einen hohen Grad an Freiheit bei der Betrachtung gewährt, vermerkt Jia an anderer Stelle, und zwar erneut argumentativ unmissverständlich im Fahrwasser des

Franzosen, dass es ihm bei der Verwendung von *long takes* darum ginge, »to respect the viewer's agency, and even to give my films a sense of democracy. I want audiences to be able to freely choose how they want to interact with what's on screen. [...] I just don't want my position as a director to become dictatorial, because I want my films to be governed by a sense of equality and democracy.« (Andrew Chan, *Interview. Jia Zhang-ke*, in: *Film Comment* [2009], <https://www.filmcomment.com/article/jia-zhangke-interview/> letzter Zugriff 25.08.2017). Vgl. hierzu auch Berry, »Xiao Wu«, »Platform«, »Unknown Pleasures«, 52.

- 62 Jia Zhangke, *The World According to Jia Zhangke. Interview*, auf der *The World*-DVD der Master-of-Cinema-Serie.
- 63 Destillieren lässt sich dieses Merkmalsarsenal aus der in immer größerer Zahl vorliegenden Literatur zum *slow cinema*, von der an dieser Stelle genannt sei: Ira Jaffe, *Slow Movies. Countering the Cinema of Action*, London-New York 2014, Orhan Emre Çağlayan, *Screening Boredom. The History and Aesthetics of Slow Cinema*, Kent 2014, Tiago de Luca, Nuno Barradas Jorge (Hg.), *Slow Cinema*, Edinburgh 2016 sowie Jörn Glasenapp, *Béla Tarrs Kino der Zeit, des Raums und der Materialität. Ein »Satanstango«-Lexikon*, in: ders. (Hg.), *Welltliteratur des Kinos*, Paderborn 2016, 157–181.
- 64 Vgl. etwa Tiago de Luca, Nuno Barradas Jorge, *Introduction. From Slow Cinema to Slow Cinemas*, in: dies., *Slow Cinema*, 1–21, hier 15, Song Hwee Lim, *Temporal Aesthetics of Drifting. Tsai Ming-liang and a Cinema of Slowness*, in: de Luca, Jorge, *Slow Cinema*, 87–98, hier 91 sowie Asbjørn Grønstad, *Slow Cinema and the Ethics of Duration*, in: de Luca, Jorge, *Slow Cinema*, 273–284, hier 277.
- 65 Vgl. hierzu de Luca, Jorge, *Introduction*, 15.
- 66 Vgl. hierzu Osnos, *Große Ambitionen*, 41 f.
- 67 Vgl. Cecilia Mello, *If These Walls Could Speak. From Slowness to Stillness in the Cinema of Jia Zhangke*, in: de Luca, Jorge, *Slow Cinema*, 137–149, hier 138.
- 68 Andreas Borcholte, *Chinas Zensur zum Trotz*, in: *Spiegel Online*, 18.5.2013, <http://www.spiegel.de/kultur/kino/a-touch-of-sin-film-aus-china-in-cannes-von-regisseur-jia-zhangke-a-900681.html> letzter Zugriff 25.8.2017.
- 69 Mit gewissen Abstrichen gilt das Gesagte auch für Zhangs *Leben!*, in dem sich der Protagonist immer wieder als Puppenspieler betätigt – ein Aspekt, der in Yus literarischer Vorlage im Übrigen völlig außen vor bleibt.
- 70 Vgl. seine Ausführungen in Jia, *The World According to Jia Zhangke*.
- 71 Vgl. hierzu auch Berry, »Xiao Wu«, »Platform«, »Unknown Pleasures«, 113, Erik Bordeleau, *The World without Future. Stage as Entrapment in Jia Zhangke's Film*, in: *The China Review*, 10(2010)2, 155–176, hier 160 sowie Patricia R. S. Batto, *The World of Jia Zhangke*, in: *China Perspectives*, 60 (2005), 46–50, hier, 48.
- 72 Dass der Regisseur seine filmische Underground-Existenz mit *The World* aufgab, lässt sich McGrath zufolge auch als ein Versuch verstehen, sich von dem ihm oft gemachten Vorwurf zu befreien, er würde das heimische Publikum vernachlässigen und stattdessen einen Kotau vor westlichen Geschmacksvorstellungen machen. Vgl. McGrath, *The Urban Generation*, 171. Fest steht: Zu einem wie auch immer garteten Ausverkauf seiner Ideale, einem Verlust von künstlerischer Integrität und/oder einer Zurücknahme seiner umfassenden Kritik am Gegenwartschina führte Jias Statuswechsel, wie *The World* eindrucksvoll beweist, nicht.
- 73 Erving Goffman, *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, München-Zürich 2002, 104.
- 74 Vgl. hierzu auch Bordeleau, *The World without Future*, passim, Zhang, *Cinema*,

*Space, and Polylocality in a Globalizing China*, 86–89 und Hongbing Zhang, *Ruins and Grassroots. Jia Zhangke's Cinematic Discontents in the Age of Globalization*, in: Sheldon H. Lu, Jiayan Mi (Hg.), *Chinese Ecocinema. In the Age of Environmental Challenge*, Aberdeen–Hong Kong 2009, 129–153, hier 147 ff.

75 Vgl. hierzu auch Zhang, *Cinema, Space, and Polylocality in a Globalizing China*, 88 f.

76 Zitiert nach Bordeleau, *The World without Future*, 156.

# WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK  
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

2

2018

64. Jahrgang

---

*Daniel Cuonz* Heines Unrast. Poetologie einer Selbstverortung ■

---

*Thomas Gann* Zur Krise des »poeta vates« im Biedermeier. Adalbert

---

Stifters »Das Haidedorf« (1840/44) ■ *Adrian Renner* Physiognomien  
des Ähnlichen in Walter Benjamins »Passagen-Werk« ■ *Hamid Tafazoli*

---

Flüchtlingsfiguren im kulturellen Gedächtnis Europas ■ *Juditha Balint*,

---

*Rolf Parr* Arbeit als diskursives und semantisches Phänomen ■

---

*Jörn Glasenapp* Zur Vertikalität in Wim Wenders' »Der Himmel über

---

Berlin« ■ *Markus Joch* »Das Leben der Anderen« und seine Prätexte

---

**Passagen Verlag**

---

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

ISSN 0043-2199

---

Herausgegeben von Peter Engelmann  
gemeinsam mit Michael Franz und  
Daniel Weidner

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

---

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.

---

Verlag: Passagen Verlag GmbH, Wien;  
Walfischgasse 15/14, A-1010 Wien,  
Telefon: +43 (1) 513 77 61,  
Telefax: +43 (1) 512 63 27.  
E-Mail: [office@passagen.at](mailto:office@passagen.at)  
<http://www.passagen.at>

---

Bestellungen von Abonnements oder  
Einzelheften direkt bei jeder guten  
Buchhandlung oder beim Passagen  
Verlag.

---

Redaktion: Claudia Hein  
Redaktionsanschrift:  
Weimarer Beiträge  
c/o Zentrum für Literatur- und  
Kulturforschung  
Schützenstraße 18  
D-10117 Berlin  
Telefon: +49 (30) 20192-460  
Telefax: +49 (30) 20192-154  
E-Mail: [weimarer.beitraege@passagen.at](mailto:weimarer.beitraege@passagen.at)

---

Zuschriften zum Inhalt sind an die Re-  
daktion ([weimarer.beitraege@passagen.at](mailto:weimarer.beitraege@passagen.at)),  
solche zum Bezug direkt an den Verlag  
([vertrieb@passagen.at](mailto:vertrieb@passagen.at)) zu richten.

Beiträge bitten wir als Word- bzw. RTF-  
Datei einzureichen.

---

---

# Inhalt

---

## *Aufsätze*

<i>Daniel Cuonz</i> Heines Unrast. Poetologie einer Selbstverortung . . . . .	165
<i>Thomas Gann</i> Zur Krise des »poeta vates« im Biedermeier. Adalbert Stifters »Das Haidedorf« (1840/44) . . . . .	185
<i>Adrian Renner</i> Gesicht und Geschichte. Physiognomien des Ähnlichen in Walter Benjamins »Passagen-Werk« . . . . .	202
<i>Hamid Tafazoli</i> Flüchtlingsfiguren im kulturellen Gedächtnis Europas. Konstruktionen einer Grenzfigur in den Romanen »Schlafgänger«, »Ohrfeige« und »Gehen, ging, gegangen« . . . . .	222
<i>Juditha Balint, Rolf Parr</i> Von »factory workern« und Sucharbeitern. Zwei Ansätze zur Untersuchung von Arbeit als diskursivem und semantischem Phänomen . . . . .	244
<i>Jörn Glasenapp</i> Der Bunker und das Zirkuszelt. Zur Vertikalität in Wim Wenders' »Der Himmel über Berlin« . . . . .	258
<i>Markus Joch</i> Dichtes Zitieren. »Das Leben der Anderen« und seine Prätexte . . . . .	269

## *Miszelle - Diskussion - Rezensionen*

<i>Andreas Dorschel</i> Reflex, Vision, Gegenbild. Konstellationen zwischen Kunst und Leben . . . . .	286
<i>Alexandra Richter</i> Porträt eines jüdischen Bolschewisten. Wider Lorenz Jägers Walter-Benjamin-Biographie . . . . .	299
<i>Justin Vollmann</i> Christian Kiening: Fülle und Mangel. Medialität im Mittelalter . . . . .	304
<i>Florenxia Sannders</i> Anne-Kathrin Reulecke: Täuschend, ähnlich. Fälschung und Plagiat als Figuren des Wissens in Literatur und Wissenschaften. Eine philologisch-kulturwissenschaftliche Studie . . . . .	307
<i>Claudia Albert</i> Thomas von Pluto-Prondzinski: »Kein Buch ohne Vorwort«. Erich Kästners Paratexte als Medien eines demokratischen Literaturverständnisses . . . . .	310
<i>Luisa Banki</i> Uwe Schütte (Hg.): Über W.G. Sebald. Beiträge zu einem anderen Bild des Autors . . . . .	313
<i>Gerd Irrlitz</i> Friedrich Dieckmann: Weltverwunderung. Nachdenken über Hauptwörter . . . . .	316



---

## Herausgeber

*Peter Engelmann* (Wien)

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

## Wissenschaftlicher Beirat

*Alexander W. Belobratow* (St. Petersburg), *Helmut Galle* (São Paulo), *Willi Goetschel* (Toronto), *Dirk Kemper* (Moskau), *Harro Müller* (New York), *Anne-Kathrin Reulecke* (Graz), *Ritchie Robertson* (Oxford), *Klaus R. Scherpe* (Berlin), *Monika Schmitz-Emans* (Bochum), *Céline Trautmann-Waller* (Paris), *David Wellbery* (Chicago)

## Autoren dieses Heftes

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

*Balint, Juditha, Dr.* – Universität Duisburg-Essen, Berliner Platz 6-8, D-45127 Essen

*Banki, Luisa, Dr.* – Bergische Universität Wuppertal, Gaußstr. 20, D-42119 Wuppertal

*Cuonz, Daniel, PD Dr.* – Universität St. Gallen, Müller-Friedbergstr. 6/8, CH-9000 St. Gallen

*Dorschel, Andreas, Prof. Dr.* – Kunstuniversität Graz, Leonhardstr. 15, A-8010 Graz

*Gann, Thomas, Dr.* – Leuphana Universität Lüneburg, Universitätsallee 1, C1.108, D-21335 Lüneburg

*Glaserapp, Jörn, Prof. Dr.* – Otto-Friedrich-Universität Bamberg, Markusstr. 12b, D-96047 Bamberg

*Irrlitz, Gerd, Prof. Dr.* – Hochlandstr. 14, D-12589 Berlin

*Joch, Markus, Prof. Dr.* – Keio University, 2-15-45 Mita, Minato-ku, 108-8345 Tokyo, Japan

*Parr, Rolf, Prof. Dr.* – Universität Duisburg-Essen, Berliner Platz 6-8, D-45127 Essen

*Renner, Adrian* – Yale University, 100 Wall Street, New Haven, CT 06520, USA

*Richter, Alexandra, Dr.* – Walter Benjamin Archiv, Luisenstr. 60, D-10117 Berlin

*Sanders, Florencia* – Ludwig-Maximilians-Universität, Geschwister-Scholl-Platz 1, D-80539 München

*Tafazolli, Hamid, PD Dr.* – Universität Bielefeld, Postfach 10 01 31, D-33501 Bielefeld

*Vollmann, Justin, Dr.* – Universität Tübingen, Wilhelmstr. 50, D-72074 Tübingen

*Redaktionsschluss: 14. Mai 2018*

---

Daniel Cuonz  
Heines Unrast

*Poetologie einer Selbstverortung*

---

Es gibt im Schreiben Heinrich Heines eine gestische Konstante, die sich durch das ganze Werk hindurchzieht und die sich am besten mit dem Begriff der Unrast bezeichnen lässt. Unrast ist Bewegung, die in einem angespannten Verhältnis zur Nicht-Bewegung steht. Sie erfolgt aus Angst vor Stillstand und aus Sehnsucht nach Ruhe zugleich. Sie ist Suche ohne benennbares Ziel und Flucht ohne unmittelbaren Anlass. Sie entspringt dem Ekel davor, dass alles so bleiben könnte, wie es ist, aber auch dem Schauer darüber, wie es wäre, wenn es anders würde. Sie kann Lebensenergie ebenso gut momenthaft freisetzen wie langsam aufzehren. Die folgenden Ausführungen versuchen die persönlichen, die gesellschaftlichen und die poetologischen Fragen zu rekonstruieren, auf die Heines Unrast eine im Hinblick auf den inneren Zusammenhang seines Gesamtwerks bislang zu wenig beachtete Antwort darstellt.

I.

Den ideengeschichtlichen Horizont, vor dem diese Fragen ihre Kontur erhalten, hat der Kulturphilosoph Ralf Konersmann in seiner Studie über die *Unruhe der Welt* (2015) unlängst sichtbar gemacht. Jahrhunderte lang galt die menschliche Unruhe als eine Folgelast der Erbsünde. Mit Gottes Fluch über den Brudermörder Kain kam sie nach Auskunft der biblischen Schöpfungserzählung in die Welt: »Rastlos und ruhelos wirst du auf der Erde sein.«<sup>1</sup> Erst mit diesem Verdikt, erst damit, dass Kain das »Angesicht des Herrn« verlassen und fortan im »Lande Nod, jenseits von Eden« wohnen muss,<sup>2</sup> ist die Vertreibung des Menschen aus dem Paradies endgültig vollzogen. *Nod* ist im hebräischen Wortsinn das Land des rastlosen Umherirrens. Es ist die Welt, in der auch wir noch immer leben. Nur betrachten wir Heutigen die Unrast längst nicht mehr nur als Verhängnis. Spätestens seit der Aufklärung gilt die »Weigerung, die Dinge auf sich beruhen zu lassen«,<sup>3</sup> als Bedingung schlechthin für allen kulturellen, gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Fortschritt. Allerdings vollzog sich die Aufwertung der Unruhe nur schrittweise. Noch für Hegel be-

zieht der Weltprozess zwar seine zivilisatorischen Impulse aus Momenten der Unruhe und aus dem Wirken begnadeter Unruhestifter. Die Einkehr der Ruhe als Postulat der Versöhnung ist und bleibt aber das Endziel der Geschichte. Bei Marx wird das anders. Seine berühmte elfte Feuerbachthese, die besagt, dass die Welt nicht mehr länger bloß zu interpretieren, sondern vielmehr zu verändern sei, begründet den modernen Konsens, dass Unruhe nicht mehr nur temporär geduldet wird, sondern zum erwünschten Dauerzustand der Welt geworden ist.

In diesen Zeitraum fällt auch die Lebens- und Schaffenszeit Heinrich Heines. Allerdings ist sein Verhältnis zu dieser allgemeinen »Normalisierung der Unruhe«<sup>4</sup> ein ambivalentes. Oft hat man die zeitkritisch-engagierten Aspekte seines Werks deshalb auf eine philosophiegeschichtliche Übergangsposition irgendwo auf halbem Weg von Hegel zu Marx festzulegen versucht. Das ist zwar nicht falsch, verfehlt aber das Wesentliche. Wichtiger nämlich ist, dass Heine, mit geradezu seismographischer Sensibilität, ein in diesem Sinne spezifisches Dilemma der Moderne vorausgespürt zu haben scheint. Es geht dabei um die Frage, wie man sich gegen die unerwünschten Begleiterscheinungen der Unruhe wehren kann, ohne sich den Gestus eben desjenigen Weltzustands anzueignen, den man kritisiert; und ob es umgekehrt nicht vielmehr wünschenswert wäre, mit der allgemeinen Unruhe in kritischer Absicht Schritt zu halten, um sie in eine positive soziale Dynamik zu übersetzen.<sup>5</sup>

Den folgenden Ausführungen liegt die These zugrunde, dass Heines erhöhte Sensibilität für die Anfangsgründe dieses Dilemmas vor allem damit zu tun hat, dass sich im Verlauf seines Lebens in dieser Hinsicht individuelle und kollektive Motive wiederholt überkreuzt haben. Am Beispiel seines ersten (und aus vorliegender Sicht geradezu werkstiftenden) literarischen Szenarios von Aufbruch und Bewegung lässt sich dies exemplarisch exponieren. Schon die zeitgenössischen Leser der *Harzreise* (1826) haben bemerkt, dass mit diesem Text ein literaturhistorischer Paradigmenwechsel auf dem Feld der Reiseliteratur exemplarisch vollzogen war. Bezüge auf das Absolvieren konkreter Routen und das Erreichen bedeutungsvoller Stationen bilden hier nur noch einen äußeren Rahmen. Dafür erfolgen kaum zwei Bezüge auf das Grundmotiv des Wanderns unter Rückgriff auf das gleiche Wortmaterial – als gälte es, jeden Schritt in seinem Verhältnis zur assoziativen Reichweite der Rede von der Reise als Ganzer abzuwägen. Das von Heine erfundene Genre des »Reisebilds« war so gesehen nicht nur geeignet, den politischen Stillstand der Restaurationszeit, die weltanschauliche Stubenhockerei einer ganzen Epoche, kontrastiv ins Bild zu setzten, sondern auch, um ihr im buchstäblichen Sinne eine gedankliche Fülle möglicher Gegenbewegungen entgegenzuhalten. Als eine »Harzreise in die Zeit«<sup>6</sup> hat man dies später treffend bezeichnet.

Das ist zwar richtig, aber auch einseitig. Gerade weil die *Harzreise* so deutlich auf das Allgemeine zeigt, darf man die Spuren des Individuellen nicht verwischen, die zu ihr hin- und die von ihr aus weiterführen. Man kommt dem biographischen Anlass für Heines Wanderung durch den Harz wohl am nächsten, wenn man sie als einen Versuch zur Selbstfindung bezeichnet. Sie wurde ihm inmitten einer handfesten Lebenskrise – und ganz im zeittypischen Vertrauen auf den therapeutischen Wert des Reisens im Allgemeinen und des Wanderns im Besonderen – sogar ärztlich verordnet.<sup>7</sup> Bewegung gegen gesellschaftliche Beengung, frische Luft und gute Aussicht für frische Ideen und neue Sichtweisen.

Nun wäre es freilich verkürzt zu sagen, dass Heine als romantischer Selbstsucher in den Harz aufbrach und als moderner Zeitschriftsteller zurückkehrte. Zutreffender wäre der Befund, dass die *Harzreise*, im Übergang vom realen Erlebnis zum gleichnamigen Text, einen Zusammenhang begründet, der sich durch das gesamte nachfolgende Werk hindurchziehen und für dessen Verständnis von essentieller Bedeutung sein wird. Gemeint ist die innere Beziehung zwischen Heines geradezu obsessiver Beschäftigung mit Bewegung und seiner nicht minder obsessiven Beschäftigung mit sich selbst: die ruhelose Suche nach dem eigenen Ort in der Geschichte. Heines Unrast indiziert die Transformation einer ärztlich verordneten Selbstfindung in das Lebensprojekt einer poetischen Selbstverortung.<sup>8</sup>

## II.

Der erste und zugleich augenfälligste Bezugsbereich für dieses Lebensprojekt ist ohne Zweifel die Geschichte der deutschen Literatur. Es gibt wohl kaum einen zweiten Autor von vergleichbarem Rang, der sich in derart intensiver, man könnte fast schon sagen: obsessiver Weise ein Leben lang direkt und indirekt an der Frage nach der literaturgeschichtlichen Position seines eigenen Werks abgearbeitet hat. Berühmt geworden ist vor allem die Wendung vom »Ende der Kunstperiode.«<sup>9</sup> Begriffsstrategisch war sie auf die Konstruktion einer historischen Zäsur angelegt, die eine neue Form von Schriftstellerexistenz auf der Basis eines epochalen Neuanfangs zu begründen suchte. Im Lauf der Jahre ist Heine von den damit verbundenen Oppositionen sukzessive abgerückt und hat namentlich sein Verhältnis zur deutschen Romantik schrittweise differenzierter dargestellt. »Ich bin ihr letzter Dichter« wird er in den *Geständnissen* sagen, »mit mir ist die alte lyrische Schule der Deutschen geschlossen, während zugleich die neue Schule, die moderne deutsche Lyrik, von mir eröffnet ward.«<sup>10</sup> Diese Äußerung wird gemeinhin als das begrifflich verfügbare Ergebnis von Heines lebenslanger Beschäftigung mit dem literaturgeschichtlichen

Ort seines Schreibens angeführt, als Revision einer vielleicht allzu sehr auf die Konstruktion von Gegensätzen bedachten früheren Sichtweise zu Gunsten der plausibleren Besetzung einer Schwellenposition, die nach wie vor und nicht zu Unrecht als literaturgeschichtlicher *common sense* gilt.

Es ist aber auch eine andere Lesart möglich. Jürgen Fohrmann hat die Diskussion über diese Schlüsselstelle in Heines Werk um die wichtige Beobachtung ergänzt, dass es hier weniger um die »Vergegenwärtigung von Paradoxien« als vielmehr um die Herausstellung einer »Bewegungslogik« gehe.<sup>11</sup> Heines literaturgeschichtliche Verortung seines eigenen Schreibens entspricht demnach strukturell der auf Dauer gestellten Bewegung von der einen Seite einer historischen Unterscheidung zur anderen, wobei im Moment des Übergangs die Paradoxie der historischen Doppelposition nicht affirmiert, sondern stets von neuem aufgelöst wird. Dass Heine zwar an der Epochenschwelle festhält, sich nun aber zugleich auf beiden Seiten einer von ihm selbst gezogenen Grenze verortet, entspricht so gesehen weniger der schlüssigen Beantwortung einer literaturgeschichtlichen Lebensfrage, als vielmehr einem Hinweis auf die Art und Weise, wie eben diese Frage in seinen literarischen Texten kritisch zur Sprache kommt. Die Haltbarkeit dieses auf den ersten Blick recht technischen Befundes muss sich aber konsequenterweise an der Frage messen lassen, inwieweit die besagte Bewegungslogik in Heines Schreiben eine poetologisch beschreibbare Entsprechung hat. Von diesem Anspruch wissen Heines Texte – und sie machen es sich nicht leicht mit ihm.

Die ersten Spuren des Versuchs, dieser Herausforderung schreibend gerecht zu werden, lassen sich schon bei jenen allerfrühesten Gedichten aufnehmen, die im *Buch der Lieder* zum Auftakt-Zyklus *Traumbilder* versammelt sind. Nun ist es gewiss richtig, dass sich in diesen Gedichten noch vieles, wie es in einem älteren Forschungs-Beitrag heißt, nach den »Vorübungen eines Beginnenden« anhört, »der die eigene Melodie noch nicht gefunden hat.«<sup>12</sup> Allerdings scheint gerade diese Suche das eigentliche Thema des *Traumbilder*-Zyklus zu sein. Im Prologgedicht ist davon jedenfalls explizit die Rede. Es handelt von einem Traum, der längst vergangen ist, und es mobilisiert dazu ein Bildmaterial, das durch und durch aus den vorzufindenden Beständen der abendländischen Liebeslyrik besteht. So bleibt das lyrische Ich zwar unrettbar getrennt von dem, wovon es spricht; aber gerade der Umgang mit dieser Distanz zum Erlebten erhält bei Heine eine neue Erlebnisqualität. Sie artikuliert sich in der eingestanden Suchen nach einer Sprache, die diesen Trennungsschmerz auszudrücken vermöchte: »Du bliebst, verwaistes Lied!«, heißt es in der Schlusstrophe, »Verweh jetzt auch, / Und such das Traumbild, das mir längst entschwunden, / Und grüß es mir, wenn du es aufgefunden –.«<sup>13</sup>

Im weiteren Verlauf des *Traumbilder*-Zyklus wird diese Suche in auffälliger Weise durch den Gestus der Unrast choreographiert. Der Wechsel von Bewegung und Stillstand, Weitergehen und Stehenbleiben, Liegen und Aufstehen, gibt dem lyrischen Aufzug der Traumbilder gleichsam den Takt vor. Besonders auffällig ist dies im zweiten Gedicht, das man deshalb als eine Art gestische Erweiterung des Prologs betrachten kann. An der thematischen Oberfläche scheinen die ersten Strophen die Szene für eine Liebesbegegnung in anakreontischem Setting zu bereiten. Jedoch erweist sich die schöne Unbekannte schon bald als gespensterhafte Todesbotin. Dreimal wechselt die Szene: Einmal webt sie ein Totenkleid, einmal zimmert sie einen Sarg, und einmal hebt sie ein Grab aus. Ineinandergefügt werden diese drei Traumbilder durch den konsequent ausgestalteten Wechsel von Gehen und Stehen: »Ich *ging* und nahete mich ihr«, heißt es refrainartig an drei Strophenanfängen, und jedes Mal wird die Gewissheit, sich immer noch im Gespenstertraum und nicht doch in einem Liebestraum zu befinden, durch ein brüskes Stehenbleiben markiert: »Und fortgezaubert *stand* ich bald«, »Ich *stand* erstaunt und sann und sann«, »Und heimlich schauernd *stand* ich da«. Auch dass aus dem bloßen »Gehen« zwischenzeitlich sogar ein »Fortteilen« wird, hilft nicht weiter. Und beim Wechsel zum letzten Bild verdichtet sich das Umschlagen von Bewegung in Stillstand gar auf eine einzige Verszeile: »Ich *eilt* drauf zu, und *eilt* und *stand*, / Und sieh! die schöne Maid ich fand.«<sup>14</sup>

Es will scheinen, dass geträumte Unrast hier schrittweise als Erkenntnisvehikel entdeckt wird. Jedenfalls geht es in diesem gedichteten Gespenstertraum um mehr und anderes als nur um Liebeskummer. Es artikuliert sich in ihm gleichsam die Heimsuchung eines jungen Dichters durch die Gespenster der Liebeslyrik vergangener Zeiten – vor allem aber um das eigene rastlose Herumspuken in deren tradierten Bildbeständen. So gesehen ist der Modus des Bildwechsels, jenes gespannte Verhältnis von Bewegung und Stillstand, aufschlussreicher als der Inhalt der Bilder selbst. Die Semantik der Unrast reguliert die Suche nach dem mentalen Ursprung von Traumbildern, die durch das Manifestwerden von Traumgehalten im lyrischen Bild immer schon verstellt sind. Heines frühe Selbstpositionierung gegenüber der goethezeitlichen Erlebnislyrik erfolgt also nicht vom festen Standpunkt desjenigen, der weiß, dass er darüber hinweg ist, sondern sie entwirft die Bewegungslogik eines historischen Übergangs, der dem jungen Dichter im wahrsten Sinne des Wortes noch nicht ganz geheuer ist.

III.

In erweiterter Bedeutung gilt dieser Befund auch für eine Reihe von Gedichten aus den nachfolgenden Zyklen. Allerdings erhält der Gestus der Unrast dort eine Zusatzbedeutung, die über den Anspruch einer bloß literaturgeschichtlichen Selbstverortung schrittweise hinausgeht. Am sinnfälligsten kommt dies in denjenigen Gedichten zum Ausdruck, in denen die Liebesbegegnung durch die trennende Distanz zwischen Fenster und Straße oder, ins Allgemeine gewendet, zwischen einem ausgeschlossenen Unten und einem unerreichbaren Oben, verunmöglicht wird. Und spätestens in diesen Gedichten wird deutlich, dass das ostentative Aufwachen des lyrischen Ich im Prologgedicht des auf die *Traumbilder* folgenden Zyklus der *Lieder* ein böses Erwachen ist – und dass es sich bei dem dort evozierten Tageslicht um das Licht der Tagesaktualität handelt.

So wird zwar am Anfang des *Lieder*-Zyklus noch in erregter Ungeduld um Verständnis für »der Liebenden Hast«<sup>15</sup> geworben. Jedoch erhält die damit verbundene Bewegungsenergie bald schon eine innere Gebrochenheit. Im 38. Gedicht des *Lyrischen Intermezzos* ist aus der »Hast« des Liebenden die Unrast des unglücklich Verliebten geworden: »Am Tage schwankte ich träumend / Durch alle Straßen herum, / Die Leute verwundert mich ansah, / Ich war so traurig und stumm. // Des Nachts, da war es besser, / Da waren die Straßen leer; / Ich und mein Schatten selbender, / Wir wandelten schweigend einher.«<sup>16</sup> Der Hinweis auf den Unterschied zwischen Tag und Nacht in Bezug auf die Erträglichkeit der Unrast ist jedoch bloß ein Selbstablenkungsmanöver. Schon in der übernächsten Strophe bricht das eigentliche Problem auf: der erzwungene Umschlag von Unrast in Erstarrung: »*Stehn* blieb ich vor deinem Hause, / Und *starrte* in die Höh', / Und *starrte* nach deinem Fenster – / Das Herz tat mir so weh.« Und wie so oft bei Heine macht die letzte Strophe alles noch schlimmer: »Ich weiß, du hast aus dem Fenster / Gar oft herabgesehn, / Und sahst mich im Mondenlichte / Wie eine Säule *stehn*.«

Noch drastischer präsentiert sich die Situation im 60. Gedicht des Zyklus *Heimkehr*, wo der bewegungslos nach oben Starrende durch sein Unten-Stehen von einem Oben-Sein ausgeschlossen wird, das ihm gerade durch das Sichtbarwerden von Bewegung so begehrenswert erscheint. Anders als in dem vorher zitierten Gedicht kommt es hier aber gerade nicht zum Blickkontakt. »Sie haben heut Abend Gesellschaft, / Und das Haus ist lichterfüllt. / Dort oben am hellen Fenster / *Bewegt* sich ein Schattenbild.«<sup>17</sup> Das ist die Unrast des Liebenden in ihrer grausamsten Form. Dass es im Oben Bewegung gibt, ist von unten her sichtbar. Dass unten einer steht, der von dieser Bewegung ausgeschlossen ist, bleibt von oben her unsichtbar. »Du schaust mich nicht, im Dunkeln / Steh ich

hier unten allein; / Noch wen'ger kannst du schauen / In mein dunkles Herz hinein. // Mein dunkles Herze liebt dich, // Es liebt dich und es bricht, / Und bricht und zuckt und verblutet, / Aber du siehst es nicht.«

Dass der Schmerz des blutenden Herzens, von dem im *Buch der Lieder* so oft und so insistent die Rede ist, tiefer gründet als in dem bloßen Liebeskummer, auf den er inhaltlich durchgängig bezogen bleibt, dass in dem gezielt überstrapazierten Individuellen ein Allgemeines zu erkennen sei, haben bereits feinsinnige zeitgenössische Leser wie Karl Immermann bemerkt.<sup>18</sup> Mit viel Verspätung ist diese Ansicht am Ende des 20. Jahrhunderts in der Heine-Forschung mehrheitsfähig geworden. Allzu mehrheitsfähig, möchte man fast schon sagen. Denn der Eindruck lässt sich nicht von der Hand weisen, dass Heine seit den Feierlichkeiten zu seinem 200. Geburtstag im Jahr 1997 etwas gar zu umstandslos zu gesichertem deutschem Bildungsgut geglättet worden ist. »Heine wurde heimgeholt, heimgeholt geht's nimmer«,<sup>19</sup> hat ein Kritiker des gigantischen Jubiläumskongresses damals geschrieben.

Problematisch ist dies vor allem deshalb, weil durch die Reduktionismen dieses allgemeinen Heine-Verstehens gerade diejenigen Nuancen einer Fremdheitserfahrung verloren gehen, die für Heines Schreiben konstitutiv sind. In erster Linie gilt dies für Heines Umgang mit seiner deutsch-jüdischen Geschichtserfahrung. Vor allem der Heine-Herausgeber Klaus Briegleb hat wiederholt betont und mehrfach gezeigt, dass anhaltender Forschungsbedarf vor allem dort besteht, wo jüdische Themen gerade *nicht* als Motive oder Begriffe offenkundig sind.<sup>20</sup> Unter diesem Gesichtspunkt erhalten auch die gesamtwerkübergreifenden Momente des angespannten Verhältnisses von Bewegung und Stillstand eine erweiterte Bedeutung. Unrast ist in Heines Lyrik ganz offensichtlich auch das gestische Attribut des emotionalen Hin und Her zwischen Hoffnungen und Enttäuschung, das mit den Integrations- und Assimilationsbemühungen des jüdischen Dichters in Deutschland und später des deutschen Exilanten in Frankreich verbunden ist. Und mehr noch: Sie lässt sich als poetische Ausgestaltung eines ganz bestimmten mythologischen Motivs betrachten, in dessen ambivalenter Bedeutungszuschreibung Heine die inneren und äußeren Widerstände seiner kulturellen Selbstverortung wiedererkannt zu haben scheint. Gemeint ist die Legende des durch die Zeit wandernden »Ewigen Juden«.

Auf der Motivebene von Heines Texten taucht diese Figur in unterschiedlichen Formen und in vergleichsweise disparaten Zusammenhängen auf. Treffend hat man sie als eine »dunkle Chiffre« bezeichnet, »die wechselnden Formen der Selbstidentifikation dient«.<sup>21</sup> Dabei lassen sich zwei entgegengesetzte Tendenzen ausmachen: Auf der einen Seite dient die Evokation der Figur des



›Ewigen Juden‹ der Identifikation mit einem archetypischen Schicksalsträger des verfolgten Volkes und damit einer Affirmation der Dignität jüdischer Geschichtserfahrung. Auf der anderen Seite ermöglicht die Figur eine kritische Bezugnahme auf das Scheitern von Assimilationsbestrebungen und auf die Erfahrung der nicht enden wollenden Anfeindung und Zurückweisung. Ohne Zweifel gehört die Zuschreibung von Unrast nämlich auch zu den wichtigsten transhistorischen Elementen im Diskurs des Antisemitismus, und es ist wenig überraschend, dass sie gerade in herabsetzenden Charakterisierungen der Person oder des Werks Heines vergleichsweise häufig auftaucht.<sup>22</sup>

Wichtiger als das disparate Nebeneinander dieser beiden Bezugfelder, in denen die Figur des ›Ewigen Juden‹ in Heines Werk auftaucht, ist jedoch die Zumutung ihres inneren Zusammenhangs. Diese allerdings manifestiert sich unterhalb des methodischen Radars der Motivforschung. Zum Ausdruck kommt sie in der hier interessierenden Einarbeitung des mit der Figur des ›Ewigen Juden‹ untrennbar verbundenen Gestus der Unrast in die thematischen und formalen Mikrostrukturen eines literarischen Gesamtwerks.<sup>23</sup> Nur in dieser Perspektive lässt sich erkennen, wie Heine mit seiner Poesie der Unrast eine erstaunlich hellsichtige Strategie der Rückgewinnung eines im Diskurs des Antisemitismus beschädigten jüdischen Mythologems verfolgt und damit ein vergleichsweise avanciertes literarisches ›Stigma-Management‹<sup>24</sup> betreibt. Anders gesagt: Wo immer Heine das angespannte Verhältnis von Bewegung und Stillstand evoziert, geht es auch und gerade um den inneren Zusammenhang der Erfahrungswelt, die seinem Schreiben zu Grunde liegt: einerseits die Verletzung durch Verfemung und Ausgrenzung und andererseits die Mobilisierung dessen, was Klaus Briegleb in verwandtem Zusammenhang als ›Erkenntnisgewinn beim Feind‹<sup>25</sup> bezeichnet hat.

Was damit gemeint ist, zeigt sich in nuce bereits an einer Stelle der *Harzreise* – und damit kaum zufällig in demjenigen Text, in dem Heine das Wandermotiv zum ersten Mal an die thematische Oberfläche zieht. Für die Übernachtung auf dem Brocken ist der Ich-Erzähler in einem Doppelzimmer untergebracht, das er sich mit einem unsympathischen Zeitgenossen teilen muss, der im abendlichen Gespräch unverhohlen antisemitische Sprüche klopft. Seine eigene jüdische Identität gibt der verärgerte Erzähler jedoch nur indirekt Preis, indem er sich eine Variation aus dem semantischen Spektrum der Unrast in subversiver Absicht zu Nutzen macht. Er weist den großsprecherischen Kaufman vor dem Einschlafen höflich darauf hin, dass er für eine ungestörte Nachtruhe leider nicht bürgen könne, da er Nachtwandler sei. Mit Erfolg: Sein Zimmergenosse macht die ganze Nacht kein Auge zu. Aber auch der Hinweis auf die Zweischneidigkeit der kämpferischen Nutzbarmachung der Unrast bleibt

nicht verschwiegen, wenn der Erzähler eingesteht: »Im Grunde war es mir nicht viel besser als ihm ergangen, ich hatte sehr schlecht geschlafen.«<sup>26</sup>

#### IV.

Nun ist es freilich schwierig zu sagen, wann Heine welchen Grad von Bewusstsein um diese Zusammenhänge erreicht hat. Die Erkenntnis der überpersönlichen Herkunft seiner Poesie der Unrast, die Ergründung ihrer mythologischen und soziokulturellen Tiefenschicht und nicht zuletzt auch die Aussicht auf ihr kritisches Potenzial scheinen sich diskontinuierlich zu vollziehen. Wichtiger als die Frage nach der Entwicklung des Bewusstseins-Grads, mit dem Heine in seinen Texten den Gestus der Unrast poetisch ausgestaltet, ist aber ohnehin die Frage, wie er dieses poetische Verfahren als Vehikel seiner Selbstbewusstwerdung einsetzt.

Interessant sind in diesem Zusammenhang etwa diejenigen Stellen in den *Neuen Gedichten* (1844), an denen dezent, aber deutlich eine gestische Korrespondenz mit dem siebzehn Jahre zuvor erschienen *Buch der Lieder* aufgebaut wird. Bereits in einem Gedicht aus dem Auftaktzyklus ist wieder von jenem in der frühen Lyrik omnipräsenten Wechselspiel zwischen Bewegung und Stillstand die Rede: »Spät und früh *durcheil* ich wieder / Die besuchtesten Alleén«, heißt es in der ersten Strophe. Und unmittelbar danach in der zweiten: »Wieder an dem grünen Fluße / Wieder *steh* ich an der Brücke«.<sup>27</sup> In dem Wörtchen »wieder« – es erscheint in diesem Gedicht noch einige weitere Male – kommt in nuce zum Ausdruck, wie viel Wert Heine darauf legt, seine Poesie der Unrast als ein gesamtwerkübergreifendes Gestaltungsmittel erkennbar zu machen. Ganz offensichtlich korrespondieren diese Passagen mit jener berühmten Stelle aus der Vorrede zur zweiten Auflage des *Buchs der Lieder*, wo Heine selbst auf den inneren Zusammenhang seines Gesamtwerks zu sprechen kommt: »Bemerken muß ich jedoch, daß meine poetischen, ebenso gut wie meine politischen, theologischen und philosophischen Schriften, einem und demselben Gedanken entsprossen sind und daß man die einen nicht verdammen darf, ohne den andern allen Beifall zu entziehen.«<sup>28</sup> Ein interpretatorischer Kurzschluss wäre es jedoch, diesen Gedanken durch den Begriff der Unrast namhaft zu machen. Vielmehr indiziert die gestische Kontinuität der Unrast in Heines Schreiben den Umstand, dass es hier womöglich gar nicht um so etwas wie den begrifflich fassbaren Leitgedanken eines Lebenswerks geht, sondern vielmehr um die lebenslange Beschäftigung mit der Frage, worin die Gedanken gründen, die im Zuge des literarischen Schreibens hervortreten – und wie dieses Hervortreten funktioniert.

Im Anschluss an Überlegungen wie diese wurde zu Recht eine »Vorausbeziehung Heines zur Psychoanalyse«<sup>29</sup> festgestellt. Insbesondere verblüfft die »Strukturnähe« zwischen Freuds »psychoanalytischer Operation am Weg des ›Gedankens‹ aus ›tieferliegenden Erregungsquellen‹« und dem »literarischen Hervortreten des ›Gedankens‹ in Heines Version.«<sup>30</sup> Interessant ist dies vor allem deshalb, weil man in der Beziehung zwischen dem im Jahr 1856 verstorbenen Heinrich Heine und dem im gleichen Jahr geborenen Sigmund Freud eine über diese biographische Zufälligkeit hinausgehende »Konstellation« innerhalb der Diskursgeschichte der Moderne erkennen kann, eine »Schwellensituation«, in der deutlich wird, wie »die Kulturwissenschaft um 1900 das Erbe eines bestimmten Vermögens der Dichter antritt.«<sup>31</sup> Wenn es stimmt, dass es sich bei diesem »Vermögen« um eine erhöhte »Aufmerksamkeit für die Affekte und Imaginationen der Subjekte in der Geschichte und für das Nachleben alter mythischer, religiöser und magischer Vorstellungen in der Moderne«<sup>32</sup> handelt, dann findet dieser funktionale Übergang vom literarischen Schreiben zur modernen Kulturwissenschaft und insbesondere zu deren theoretischer Fundierung in der Psychoanalyse einen besonders sinnfälligen Ausdruck in Heines Poesie der Unrast. Und dies nicht nur deshalb, weil sie eine historische Selbstverortung an der Schwelle zur Moderne vor dem Hintergrund der Langzeitwirkung eines mythologisch-religiösen Motivs zum Ausdruck bringt, sondern auch deshalb, weil durch die literarische Ausgestaltung der gestischen Substanz dieses Motivs eine entscheidende Errungenschaft der Psychoanalyse präfiguriert wird: die Entdeckung der Unrast nicht nur als Symptom oder Folge bestimmter mentaler Prozesse, sondern als eines der maßgeblichen Funktionsmomente der mentalen Aktivität des Menschen überhaupt.<sup>33</sup>

Nachweisen lässt sich dieser Ausdruckszusammenhang zwischen Heines Unrast und Heines Freud-Antizipation überall dort, wo sich Heines Texte ganz offensichtlich auf der Suche nach Lösungen für das ihnen zu Grunde liegende Problem befinden, über die Psychodynamik des Unbewussten zu sprechen, ohne über die Begriffe der Psychoanalyse zu verfügen. Für Heine selbst war es naheliegend, sich dabei von Hegel weiterhelfen zu lassen. Denn Hegels Geschichtsphilosophie ist in der Mitte des 19. Jahrhunderts ohne Zweifel die attraktivste und avancierteste Antwort auf die Frage nach der Verallgemeinerbarkeit individueller Geschichtserfahrung. Es ist bezeichnend, dass Heine Hegel geradezu proto-psychoanalytisch anmutende Aussagen in den Mund legt: »Mein großer Lehrer, der selige Hegel, sagte mir einst: ›Wenn man die Träume aufgeschrieben hätte, welche die Menschen während einer bestimmten Periode geträumt haben, so würde einem aus der Lektüre dieser gesammelten Träume ein ganz richtiges Bild vom Geiste jener Periode aufsteigen.«<sup>34</sup>

Sich in dieser Hinsicht an Hegel zu orientieren hieß aber auch, die Bewegungslogik der Gedanken vom Ende her oder anders gesagt: mit Blick auf das ihnen immanente Drängen nach Realisierung zu betrachten. »Der Gedanke, den wir gedacht«, schreibt Heine in einschlägigem Zusammenhang, »läßt uns keine Ruhe, bis wir ihn zur sinnlichen Erscheinung befördert. Der Gedanke will Tat, das Wort will Fleisch werden.«<sup>35</sup> Man kann diese Aussage durchaus als exemplarischen Ausdruck von Heines Beitrag zu jener »Normalisierung der Unruhe« auf dem Weg von Hegel zu Marx ansehen. Interessanter aber ist all das, was in Heines Schreiben bereits über diese philosophiegeschichtliche Konstellation und deren literarische Folgen hinausweist. Heines Interesse am gedanklichen Gestus der Unrast und an dessen Hervortreten im literarischen Schreiben wird durch das Hegel'sche Angebot einer Verallgemeinerbarkeit individueller Erfahrungen nämlich nur vorübergehend befriedigt. Was Heine bei Hegel vergeblich suchte, war eine kulturtheoretische Fundierung für die literarisch gewonnene Intuition, dass Unrast kein teleologischer Treiber der Weltgeschichte, sondern vielmehr eine Ausdrucksform des individuell erfahrbaren Widerstreits unterschiedlicher teleologischer Prinzipien dessen ist, was sich erst um 1900 durch die Impulse von Nietzsche und Freud zum Diskurs der Kulturgeschichte formieren wird.<sup>36</sup> In diesem Sinne markiert Heines Unrast eine selbstreflexive Ebene des literarischen Schreibens, auf der Gedanken – sozusagen auf halbem Weg zur Tat – auf ihre Ursprünge hin durchsichtig und damit zugleich im Hinblick auf ihr Hervortreten in der Sprache und auf ihre Überführung in konkretes Handeln kritisch überprüfbar werden.

Als eine exemplarische Überprüfung dieser Art lässt sich das berühmte *Caput VI* aus *Deutschland. Ein Wintermärchen* (1844) lesen. Es schildert die Begegnung des Ich-Erzählers mit einer verummumten Gestalt, die ihm auf Schritt und Tritt folgt und die unter ihrem Gewand ein Richtbeil trägt. Es ist eine Begegnung des Dichters mit der personifizierten Verwirklichung seiner Gedanken. Diese allegorische Szene wird in dem darauf folgenden *Caput VII* in einen Traum überführt, in dem der Lektor dann ernst macht und als Gespenst aus der Zukunft mit den Gespenstern der Vergangenheit gewaltsam aufräumt. Das wird gemeinhin und gewiss zu Recht so gedeutet, dass Heine damit das allegorisch hart gefügte, überindividuelle Theorem der dem Gedanken unweigerlich folgenden Tat durch dessen Wiederholung im Traum der Prüfung individueller Verantwortlichkeit unterzieht. Und die am Ende des revolutionären Gewalttraums aus der Brust des träumenden Erzählers schießenden Blutströme machen deutlich genug, wie das diesbezügliche Urteil auszufallen hat.

Unauffälliger, aber wichtiger ist, dass beide nächtlichen Gänge, der allegorische und der geträumt-allegorische, durch die Struktur der Unrast cho-

reographiert sind. Tat und Gedanke finden nämlich nicht an Ort und Stelle zusammen, sondern durchstreifen ruhelos die nachtschlafende Stadt. »Ich raste nicht,«<sup>37</sup> sagt der Liktör an einer Stelle explizit, und der Erzähler reiht Aussagen wie: »Wir gehen und gehen«<sup>38</sup> oder: »immer gingen wir weiter«<sup>39</sup> in augenfällig redundanter Weise aneinander. Gerade die Unrast des Gedankens nämlich erschwerte es der Tat, Gleichschritt mit ihm zu halten. Dieser Umstand wird zwar nicht auf der semantischen Ebene der Allegorie ausgeführt, dafür teilt er sich umso deutlicher dem Rhythmus der Verse mit. Zunächst meint der Erzähler noch zu bemerken, dass der Liktör ihm wie ein »Schatten«<sup>40</sup> folgt, doch bringt ihn der Wechsel von »gehen« und »stehen«, der im Reim gerade noch gelingt, metrisch aus dem Tritt. Das beginnt mit einem Enjambement im letzten Zeilenbruch der entscheidenden Strophe und setzt sich fort im ersten Vers der Folgestrophe mit einer den Lesefluss kurz, aber spürbar ins Stocken bringenden Variation in der Verteilung der unbetonten Senkungen: »Ich schlenderte sinnend die Straßen entlang, da sah ich ihn hinter mir gehen / Als ob er mein Schatten wär, und stand / Ich still, so blieb er stehen. // Blieb stehen, als wartete er auf was / Und förderte ich die Schritte, / Dann folgte er wieder. So kamen wir / Bis auf des Domplatz' Mitte.«<sup>41</sup>

Bezeichnenderweise strahlt diese durch das Moment der Unrast zwischen Tat und Gedanken eingezogene Disharmonie ausgerechnet auf das Ende der Strophe aus und manifestiert sich dort als eine rhythmische Unterminierung der Allegorese, die überdies durch einen Gedankenstrich an metrisch denkbar ungünstigem Ort restlos deutlich gemacht wird: »Ich bin dein Liktör, und ich geh / Beständig mit dem blanken / Richtbeile hinter dir – ich bin / Die Tat von deinem Gedanken.«<sup>42</sup> Unter den Bedingungen gedanklicher Unrast folgt die Tat dem Gedanken also keineswegs so selbstverständlich auf dem Fuße, wie es Hegels Philosophie vorsieht. Und auf dem Versfuß schon gar nicht.

## V.

Bereits auf dem Höhepunkt von Heines zeitkritisch-politischer Dichtung formiert sich also die Überzeugung, dass die Besonderheit der subjektiven Erfahrung von Individuen allem überindividuellen Fortschrittsdenken als Korrektiv vorgeschaltet bleiben muss. Vorbereitet findet sich diese Position bereits in der kurzen Abhandlung *Verschiedenartige Geschichtsauffassung* (1833). Wie der Titel in Aussicht stellt, beschreibt Heine zunächst die beiden wichtigsten Grundbegriffe von Geschichte, die das europäische Denken bis dato hervorgebracht hat: den zyklischen und den linearen. Zustimmen mag er weder dem einen noch dem anderen. Denn beide weisen seiner Ansicht nach den gleichen

blinden Fleck auf. Sie vernachlässigen »die lebendigsten Lebensgefühle«<sup>43</sup> eines jeden Einzelnen zu Gunsten des großen Entwurfs eines abstrakt gedachten Laufs der Welt. Jedoch lässt es Heine nicht bei dem Protest dagegen bewenden, »daß wir uns nur als Mittel zu einem Zweck betrachten möchten« und dass es überhaupt so scheine, »als seien Mittel und Zweck nur konventionelle Begriffe, die der Mensch in die Natur und in die Geschichte hineingegrübelt« hat. Wichtiger ist, dass er die beiden verworfenen Positionen durch eine neue ersetzt. Denn »das Leben«, sagt Heine, »ist weder Zweck noch Mittel. Das Leben ist ein Recht.« Und wer sich für dieses Recht einsetzt, vertritt geschichtsphilosophisch gesprochen »die Interessen der Gegenwart«.

Bemerkenswert avanciert ist diese Position nicht nur deshalb, weil sie in nuce jene Neubestimmung des Verhältnisses von Geschichtsphilosophie und Anthropologie vorwegnimmt, die Nietzsche unter dem Titel *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* (1874) unternehmen wird und die später eine zentrale Prämisse der modernen Kulturwissenschaft bilden wird. Ebenso wichtig ist die Beobachtung, dass Heines Rehabilitierung der Gegenwart ein erstaunlich frühes Sensorium für die individuelle Erfahrbarkeit des rasant fortschreitenden gesellschaftlichen Modernisierungsprozesses zum Ausdruck bringt. Zwar wird er erst in seiner Gesellschaftsstudie *Lutetia* (1854) unter dem Eindruck der neu eröffneten Eisenbahnlinien von Paris nach Rouen und von Paris nach Orléans explizit auf die durch den technischen Fortschritt ausgelöste allgemeine »Erschütterung«<sup>44</sup> zu sprechen kommen. Die damit verbundene Veränderung der individuellen Zeiterfahrung hat er aber, wie Götz Großklaus gezeigt hat, bereits in seiner Abhandlung *Verschiedenartige Geschichtsauffassung* vorweggenommen: »In beschleunigter Zeit veralten gegenwärtige Bestände in dem Maße schneller, als das jeweils Neue plötzlich und überraschend in die Gegenwart einbricht. Die Gegenwart wird zum Ort, an dem sich Vergangenheiten und Zukünfte berühren; im Sog der Beschleunigung gewinnt die Gegenwart gegenüber den privilegierten Zeiten der Vergangenheit und der Zukunft an Eigenwert und Bedeutung.«<sup>45</sup> Jedoch gewinnt der damit herausgestellte Zusammenhang zwischen einer geschichtsphilosophischen Abhandlung aus den frühen 1830er-Jahren und einer Gesellschaftsstudie aus den 1850er-Jahren erheblich an Bedeutung, wenn man den *missing link*, der ihn stiftet, in den Fokus des Interesses rückt. Heine selbst hat ihn in der *Lutetia*-Schrift auf den Begriff gebracht: »Während aber die große Menge verduzt und betäubt die äußere Erscheinung der großen *Bewegungsmächte* anstarrt, erfährt den Denker ein unheimliches Grauen, wie wir es immer empfinden, wenn das Ungeheuerste, das Unerhörteste geschieht, dessen Folgen unabsehbar und unberechenbar sind.«<sup>46</sup>

Mit anderen Worten: Wer sich ein Leben lang so intensiv mit der literarischen Ausgestaltung von Mikrostrukturen des angespannten Verhältnisses von Bewegung und Stillstand beschäftigt hatte wie Heine, der musste unter dem Eindruck der »großen Bewegungsmächte« der Zeit zwangsläufig ausbilden, was uns heute als ein erstaunlich früh entwickeltes und erstaunlich präzise zum Ausdruck gebrachtes Sensorium für die Ambivalenz der modernen Erfahrung einer fortschreitenden Beschleunigung aller Dimensionen des menschlichen Lebens erscheint. Heines Modernitätsbewusstsein gründet zu einem erheblichen Anteil in der allmählichen Einsicht, dass seine fortwährenden Versuche, den historischen Ort des eigenen Schreibens, Denkens und Erlebens zu bestimmen, einer grundlegenden Neubestimmung des Verhältnisses von Individuellem und Allgemeinem bedurft hätten, zu dem er als Dichter des mittleren 19. Jahrhunderts bestenfalls eine »Vorausbeziehung« eingehen konnte. Und es spricht einiges dafür, dass dies der tiefere Grund dafür ist, warum die literarisch inszenierte Selbstverortung bei Heine immer schon und immer wieder dem Gestus der Unrast unterworfen ist – dem inneren Drängen nach einer künftigen Art zu denken und zu schreiben und dem daraus resultierenden Unbehagen gegenüber der allzu umstandslosen Voraussetzung, dass alles, was sich nur schnell genug vorwärts bewegt, bereits mit dieser Zukunft im Bunde stehe.

Gewiss gehörte Heine Zeit seines Lebens zu denjenigen, die mit der von Marx geforderten Veränderung der Welt lieber gestern als heute begonnen hätten. Aber er gehörte eben auch zu den ersten, die ein Gespür dafür entwickelten, dass diese Veränderung der kritischen Begleitung bedurfte, weil sie »den Konsens der Veränderung selbst mit einbezog, der auf dem Boden der Moderne allgemein« zu werden drohte und sich, »entgrenzt zur totalen Mobilmachung«,<sup>47</sup> bald schon als die vielleicht zumutungsreichste und dauerhafteste Ambivalenz des Fortschritts präsentieren sollte. Nur spekulieren lässt sich freilich darüber, wie bewusst und wie weitgehend Heine die Anfangsgründe dieser Zusammenhänge erkannt hat. Feststeht jedoch, dass sie seine erstaunlich früh ausgeprägte Sensibilität für die äußeren »Bewegungsmächte« der erfahrbaren Moderne und für die Möglichkeiten, ihnen literarische Gegenbewegungen entgegenzuhalten, maßgeblich geprägt haben.

## VI.

Diese Sensibilität hat sich am Ende von Heines Leben unter drastischen Umständen bis an die Grenze des Erträglichen erhöht. Aufgrund einer schweren Krankheit wurde sein Körper nach und nach und am Ende nahezu vollständig von Lähmungserscheinungen erfasst. In den letzten acht Jahren konnte

er seine von ihm so genannte »Matratzengruft« – ein abgedunkeltes Zimmer in der Rue d'Amsterdam in Paris – so gut wie gar nicht mehr verlassen. Der Verlauf der Krankheit erscheint vor dem Hintergrund des identitätspolitischen Gewichts, das Heine dem angespannten Verhältnis von Bewegung und Stillstand zeitlebens beigemessen hat, wie ein schlechter Scherz des Schicksals. Das lebenslange Ansinnen auf historische Selbstverortung hätte sich in kaum grausamerer Weise als aussichtslos erweisen können als durch die vollständige Lähmung des eigenen Körpers ausgerechnet im welthistorischen Augenblick einer umfassenden Entfesselung allgemeiner Bewegung.

In einem nachgelassenen Gedicht rückt Heine den allgemeinen und den individuellen Pol dieser Erfahrungswelt seiner letzten Lebensjahre so zynisch nahe aneinander wie nirgendwo sonst: »Auch die Eisenbahnen wirken / Heilsam aufs Familienleben, / Sintemal sie uns erleichtern / Die Entfernung von der Sippschaft. // Wie bedaur ich daß die Darre / Meines Rückgrats mich hindert, / Lange Zeit noch zu verweilen / In dergleichen Fortschrittswelt!«<sup>48</sup> Mit dem seltsam aus der Zeit gefallen scheinenden Wörtchen »sintemal« wird das sprachliche Register von Luthers Bibelübersetzung kaum zufällig in diesem Zusammenhang besonders deutlich hörbar. Man kann darin einen Hinweis auf das thematische Epizentrum der wichtigsten Entwicklung von Heines Schreiben und Denken in den letzten Lebensjahren erkennen. Die Zumutung der Gleichzeitigkeit von individuellem Stillstand und gesellschaftlicher Beschleunigung, von »Matratzengruft« und »Fortschrittswelt«, erhält ihren sinnfälligsten Ausdruck im Spätwerk nämlich nicht auf der Mikroebene einzelner Gedichte, sondern auf der Makroebene von Heines viel diskutierter Rückbesinnung auf die Religion im Allgemeinen und auf die Bibel im Besonderen.

In der jüngeren Heine-Forschung hat sich die Ansicht durchgesetzt, dass es dabei weder um eine intellektuell unterkomplexe Trostsuche des Todgeweihten in der Frömmigkeit, noch um die Suche eines bei Hegel nicht auf die Kosten gekommenen Idealisten nach einer tragfähigen Ersatztotalität geht. Zwar haben die zunehmenden Zweifel an der Tauglichkeit der Hegel'schen Systemkonstruktion im Hinblick auf die Selbstverortung des Einzelnen in Geschichte und Gesellschaft sowie die im buchstäblichen Sinn am eigenen Leib erlebten »Krisen- und Negativitätserfahrungen« in der Tat so etwas wie ein »skeptisch-pessimistisches Syndrom« bei Heine ausgebildet,<sup>49</sup> das im lyrischen Spätwerk vielfältigen Ausdruck findet. Wichtig ist aber vor allem die Anschlussfeststellung, dass es sich bei dieser »Rückbesinnung auf die Bibel« nicht um einen Rückfall hinter die philosophischen Standards des frühen und mittleren Werks handelt, sondern im Gegenteil um eine genuin postidealistische Überbietung dieser Standards durch den Rückgriff auf »einen Fundus



archetypischer, in der geschichtlichen *longue durée* in vielfacher Wiederholung bewahrheiteter kultureller Erzählungen von überlegener anthropologischer Evidenz und Erfahrungstiefe.«<sup>50</sup> Vor dem Hintergrund des hier Ausgeführten wäre hinzuzufügen: Wenn Heine in diesem Sinne den systemphilosophischen Turmbau durch die anthropologische Tiefenbohrung ersetzt, dann erhebt er damit auch und nicht zuletzt den Erkenntnismodus seiner Poesie der Unrast zur philosophischen Methode.

Gewiss, die alttestamentarische Erzählung von der Verfluchung Kains zum rastlosen Umherirren in der Welt wird von Heine nicht gleichermaßen explizit in Szene gesetzt wie andere biblische Mythologeme und Figuren. Trotzdem (oder vielleicht gerade deshalb) macht ihre unübersehbare gestische Präsenz im Spätwerk die dort entwickelte Aufmerksamkeit für die mythologisch erschließbare anthropologische Tiefenschicht zentraler Widerspruchserfahrungen der Moderne unmissverständlich rückbeziehbar auf das frühe und mittlere Werk. Während ein thematisch einschlägiges Gedicht aus dem zweiten Gedichtband noch mit dem imperativischen Titel *Wandere!*<sup>51</sup> überschrieben ist, steht über demjenigen Gedicht, in dem der Gestus der Unrast im letzten zu Lebzeiten erschienenen Gedichtband am explizitesten ins Bild gesetzt ist, eine Frage: *Jetzt wohin?*<sup>52</sup> Dieser grammatikalische Registerwechsel markiert die Grundhaltung des gesamten lyrischen Spätwerks. »Also fragen wir beständig,« heißt in der berühmten Schluss-Strophe eines Gedichts aus dem Nachlass, »Bis man uns mit einer Handvoll / Erde endlich stopft die Mäuler – / Aber ist das eine Antwort?«<sup>53</sup>

Nein, eine Antwort ist das gewiss nicht, dafür aber ein umso eindringlicheres Plädoyer für das Festhalten an der Insistenz eines Fragens, das sich nicht abspesen lässt mit abstrakter Sinngebung in Anbetracht des konkret erlebten Orientierungsverlusts in einer unvordenklich komplex gewordenen Welt. Am Schluss des Gedichts *Jetzt wohin?* – als alle geopolitisch konkreten Antworten auf die Titelfrage verworfen sind – heißt es: »Traurig schau ich in die Höh, / wo viele tausend Sterne nicken – / aber meinen eignen Stern / kann ich nirgends dort erblicken. // Hat im güldnen Labyrinth / sich vielleicht verirrt am Himmel / wie ich selber mich verirrt / in dem irdischen Getümmel. –«<sup>54</sup> An wenigen anderen Stellen bringt Heine die Grundhaltung seines Spätwerks in derart prägnanter Form zum Ausdruck wie in diesem chiffrierten Bezug auf den biblischen Mythos von der Verfluchung des Menschen zum rastlosen Umherirren in der Welt, an dessen literarischer Ausgestaltung er sich ein Leben lang abgearbeitet hat.

Fehl am Platz sind hier also jegliche Variationen der von Karl Kraus polemisch gegen das Frühwerk gerichteten Feststellung, Heine habe »das Erlebnis

des Sterbens gebraucht, um ein Dichter zu sein«.<sup>55</sup> Das Gegenteil ist der Fall: Nur weil Heine daran festhielt, auch im Angesicht des Sterbens ein Dichter zu *bleiben*, gelang es ihm, vom Umgang mit den irreduziblen Paradoxien der menschlichen Existenz auf Umgangsformen mit der Ambivalenz des unaufhaltsamen Modernisierungsprozesses zu schließen. Allerdings ist diese Feststellung unvollständig, wenn man ihr nicht hinzufügt, dass der Einsicht, auf die sie sich bezieht, zwei kontrastive Teileinsichten zu Grunde liegen. Zu einem bemerkenswert frühen Zeitpunkt hat Heine nämlich ein Bewusstsein dafür ausgebildet, dass eine Kritik an den unerwünschten Begleiterscheinungen des technischen und gesellschaftlichen Fortschritts nur dann sinnvoll ist, wenn Unrast nicht nur zu ihrem Gegenstand wird, sondern auch ihr Modus bleibt.

Die Zumutung dieser paradoxen Doppelperspektive kommt besonders deutlich in einem jener späten Gedichte zum Ausdruck, die an eine junge Frau adressiert sind, die Heine »la mouche« nannte und die weit mehr für ihn war als seine letzte Sekretärin – die aber zum Leidwesen des zu diesem Zeitpunkt bereits vollständig Gelähmten nicht viel mehr werden konnte als eine flammende Bewunderin seines immer noch unruhigen Geistes. In der ersten Strophe der vordergründigen Lamentation über die Verurteilung zur körperlosen Liebe werden ein letztes Mal auch die zentralen Stichworte des Übergangs von einem idealistischen zu einem postidealistischen Weltbezug aufgetischt: »Worte! Worte! keine Taten! / Niemals Fleisch, geliebte Puppe, / Immer Geist und keinen Braten, / Keine Knödel in der Suppe!«<sup>56</sup> In seinem weiteren Verlauf nimmt das Gedicht jedoch eine unerwartete Wendung. Das lyrische Ich prägt den ergreifend doppeldeutigen Begriff der »Gesundheitsliebe« und erwägt den Gedanken, dass die Zuneigung zu einem todkranken Mann der jungen Geliebten am Ende zuträglicher sein könnte als die aufreibende Rastlosigkeit körperlicher Leidenschaft, gesünder als jene »wilde Jagd der Liebe, / Amors Steeple-chase-Wettlauf.«

Es bedarf keiner übertriebenen paronomastischen Spielerei, um hier den (in einem anderen späten Gedicht sogar im Titel stehenden) »Weltlauf«<sup>57</sup> noch einmal mitzuhören. Das Gedicht formuliert damit eine allerletzte Absage an den zwecklosen Versuch, das immer stärker beschleunigte Wechselspiel zwischen individueller Existenz und allgemeinem Geschehen begrifflich ruhig zu stellen. Was von Heines Poesie der Unrast in diesem Sinne zeitlos gültig bleibt, ist der stellvertretend an die jugendliche Geliebte gerichtete Appell an alle Nachkommenden, im Hinblick auf die Bewertung von gesellschaftlicher und kultureller Bewegung gedanklich beweglich zu bleiben.

Anmerkungen

---

- 1 1. Mose 4, 12.
- 2 1. Mose 4, 16, Vgl. dazu und zum Folgenden Ralf Konersmann, *Die Unruhe der Welt*, Frankfurt/Main 2015, 7–13, 89–105, 239–279.
- 3 Konersmann, *Die Unruhe der Welt*, 19.
- 4 Ebd., 247.
- 5 In seinem vollen Ausmaß ist dieses Dilemma erst in der Spätmoderne zu Tage getreten. Seinen pointiertesten Ausdruck findet es derzeit in der kulturphilosophischen Kontroverse zwischen Beschleunigungskritik und Akzelerationismus. Vgl. dazu Hartmut Rosa, *Beschleunigung und Entfremdung. Entwurf einer kritischen Theorie spätmoderner Zeitlichkeit*, Berlin 2013, sowie (für die Gegenposition) Armen Avnessian (Hg.), *#Akzeleration*, Berlin 2013.
- 6 Vgl. Norbert Altenhofer, *Harzreise in die Zeit*, Düsseldorf 1972. – Zum erweiterten Bezugsrahmen des damit Gemeinten vgl. Gerhard Höhn, *Heine-Handbuch. Zeit - Person - Werk*, dritte, überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart-Weimar 2004, 5–12, 184–188.
- 7 Zu diesen und weiteren biographischen Umständen der *Harzreise* vgl. Joachim Bark, *Nachwort*, in: Heinrich Heine, *Die Harzreise*, hg. mit Anmerkungen und einem Nachwort von Joachim Bark, Stuttgart 2013, 127–157.
- 8 Der Begriff der ›Verortung‹ wird hier in Anlehnung an den Sinn verwendet, den er durch die Übersetzung von Homi K. Bhabhas postkolonialer Literaturtheorie in die deutsche Sprache erhalten hat. Was Bhabha ›the location of culture‹ nennt (dt. *Die Verortung der Kultur*, Tübingen 2000), ist ein (Selbst-)Identifikationsprozess, der weder auf die Feststellung von Zugehörigkeit noch auf die Feststellung von Nicht-Zugehörigkeit angelegt ist, sondern auf die Erschließung konkreter oder mentaler Räume, in denen sich die mit dieser Differenz verbundenen Widersprüche mindestens aushalten und vielleicht sogar produktiv nutzbar machen lassen.
- 9 Zitiert wird nach Heinrich Heine, *Sämtliche Schriften*, 6 Bde., hg. von Klaus Briegleb, München 1997, fortan mit der Sigle B, gefolgt von Bandnummer (römisch) und Seitenzahl (arabisch), hier *Französische Maler*, B III, 72.
- 10 Heine, *Geständnisse*, B VI/1, 447.
- 11 Jürgen Fohrmann, *Heines Marmor*, in: Christian Liedtke (Hg.), *Heinrich Heine. Neue Wege der Forschung*, Darmstadt 2000, 274–291, hier 278.
- 12 Gerhard Storz, *Heinrich Heines lyrisches Werk*, Stuttgart 1971, 28.
- 13 Heine, *Buch der Lieder. Traumbilder I*, B I, 20. Vgl. Christiaan L. Hart Nibbrig, *Heinrich Heines »verwaistes Lied«*, in: *Wirkendes Wort*, 22 (1972), 392–400.
- 14 Heine, *Buch der Lieder. Traumbilder II*, B I, 20–23; Hvhg. D.C.
- 15 Heine *Buch der Lieder. Lieder II*, B I, 38.
- 16 Heine, *Buch der Lieder. Lyrisches Intermezzo XXXVIII*, B I, 90; Hvhg. D.C.
- 17 Heine, *Buch der Lieder. Heimkehr LX*, B I, 136; Hvhg. D.C.
- 18 Karl Immermann, *Ein Brief statt einer Rezension*, in: *Rheinisch-Westfälischer Anzeiger*, 31.5.1822.
- 19 Benedikt Erenz, *Heine? Ist doch tot! Oder?*, in: *Die Zeit*, 16. Mai 1997.
- 20 Klaus Briegleb, *Bei den Wassern Babels. Heinrich Heine, jüdischer Schriftsteller in der Moderne*, München 1997, 5.
- 21 Gunnar Och, *In der Spur des Ewigen Juden. Heinrich Heine und das Ashaver-Motiv*,

- in: Renate Heuer (Hg.), *Verborgene Lesarten. Neue Interpretationen jüdisch-deutscher Texte von Heine bis Rosenzweig*, Frankfurt/Main 2003, 98–119, hier 99.
- 22 Das bekannteste Beispiel sind die einschlägigen Passagen aus Richard Wagners *Das Judentum in der Musik* (1850). Weitere Belege (die auch deshalb einen guten Eindruck über den Sachverhalt als Ganzen vermitteln, weil sie sich in ihrer rhetorischen Drastik, ihrem ideologischen Fundament und ihrem argumentativen Kontext stark voneinander unterscheiden) finden sich in der Textsammlung Dietmar Goltschnigg, Hartmut Steinecke (Hg.), *Heine und die Nachwelt. Geschichte seiner Wirkung in deutschsprachigen Ländern. Texte und Kontexte. Analysen und Kommentare*, Bd. 2 (1907–1956), Berlin 2008, 55, 318, 388.
- 23 In diesem Sinne beteiligen sich die vorliegenden Ausführungen auch an der Weiterentzifferung eines poetischen Verfahrens, das Klaus Briegleb als Heines »biblische Schreibweise« (Briegleb, *Opfer Heine. Versuche über Schriftzüge der Revolution*, Frankfurt/Main 1986, 17) bezeichnet hat. Denn was in Heines Evokation der Figur des »Ewigen Juden« unterhalb der Motivebene zum Ausdruck kommt, ist im Grunde die gestische Substanz eines biblischen Mythologems: die Verfluchung des Menschen zum rastlosen Umherirren in der Welt oder anders: der Anteil der Kains-Geschichte an der Ahasver-Legende.
- 24 Zu diesem Begriff vgl. Erving Goffman, *Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity*, New York–London–Toronto 1963.
- 25 Briegleb, *Bei den Wassern Babels*, 422.
- 26 Heine, *Die Harzreise*, B II, 153.
- 27 Heine, *Neue Gedichte. Neuer Frühling XIX*, B IV, 306 f.; Hvhg. D.C.
- 28 Heine, *Buch der Lieder. Vorrede zur zweiten Auflage*, B I, 11.
- 29 Vgl. dazu den Sammelband Sigrid Weigel (Hg.), *Heine und Freud. Die Enden der Literatur und die Anfänge der Kulturwissenschaft*, Berlin 2010. Die hier zitierte Formulierung stammt aus dem Beitrag von Klaus Briegleb, »Ich bin der Sohn der Revolution«. Zu Heinrich Heines Poetik der Affekte, in: ebd., 39–90, hier 57.
- 30 Briegleb, »Ich bin der Sohn der Revolution«, 42.
- 31 Sigrid Weigel, *Vorrede*, in: dies., *Heine und Freud*, 7–10, hier 7.
- 32 Ebd.
- 33 Vgl. Jonathan Lear, *Restlessness. Fantasy, and the Concept of Mind*, in: ders., *Open Minded*, Cambridge/MA 1988, 80–122. Lears These lautet, dass es zu den am meisten unterschätzten Versäumnissen der philosophischen Tradition gehöre, die Unruhe des Geistes allzu lange ignoriert zu haben und damit blind geblieben zu sein für »the immanence and disruptiveness of irrationality in our lives« (122). Erst seit Freud lasse sich sagen, »that it is part of our very idea of mind that mind is restless – and it is one of Freud’s distinctive achievements to show us the basic forms of restlessness.« (Ebd., 117 f.)
- 34 Heine, *Lutetia*, B V, 490.
- 35 Heine, *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*, B III, 593.
- 36 Vgl. Lear, *Restlessness. Fantasy, and the Concept of Mind*, 119 f.: »Restlessness is not a teleological goal of mind; it is the inevitable outcome of mind’s operating under the influence of conflicting teleological principles.« Unter die konstruktiven Ausdrucksformen der gedanklichen Unrast rechnet Lear neben »creative associations« bemerkenswerterweise auch »poetry« (ebd.).
- 37 Heine, *Deutschland. Ein Wintermärchen*, B IV, 591.
- 38 Ebd., 593.
- 39 Ebd., 594.

- 40 Ebd., 590.  
41 Ebd.  
42 Ebd., 592.  
43 Dieses und die folgenden Zitate Heine, *Verschiedenartige Geschichtsauffassung*, B, III, 22f.  
44 Heine, *Lutetia. Zweiter Teil*, B V, 448.  
45 Götz Großklaus, *Heinrich Heine. Der Dichter der Modernität*, München 2013, 171.  
46 Heine, *Lutetia. Zweiter Teil*, B V, 448 f.; Hvhg. D.C.  
47 Konersmann, *Die Unruhe der Welt*, 278. – Konersmann bezieht diese Formulierungen auf Walter Benjamins Ausführungen zur Figur des Flaneurs und auf die damit verbundene kritische Aufmerksamkeit für die innere Gebrochenheit der im Zeichen des Fortschritts normalisierten Unruhe. Es ist erstaunlich, dass er auf diesem Wegstück seiner Kulturgeschichte der Unruhe, das von Marx zu Benjamin führt, mit keinem Wort auf Heine zu sprechen kommt.  
48 Heine, *Nachgelesene Gedichte 1854-1856. Lamentationen 9*, B VI/1, 326.  
49 Werner Frick, »... ich armer Exgott«. *Idealismuskritik und Modernitätsbewusstsein beim späten Heine*, in: Paolo Chiarini, Walter Hinderer (Hg.), *Heinrich Heine - ein Wegbereiter der Moderne*, Würzburg 2010, 283-307, hier 296.  
50 Ebd., 299.  
51 Heine, *Neue Gedichte. Zur Ollea IV, Wandere!*, B IV, 406.  
52 Heine, *Romanzero. Lamentationen. Jetzt wohin?*, B VI/1, 101.  
53 Heine, *Gedichte 1853 und 1854. Zum Lazarus I*, B VI/1, 201 f.  
54 Heine, *Romanzero. Lamentationen. Jetzt wohin?*, B VI/1, 102.  
55 Karl Kraus, *Heine und die Folgen*, in: *Die Fackel*, 329/330(1911)13, 6-33, hier 37.  
56 Heine, *Nachgelesene Gedichte 1845-1856. Lamentationen 31*, B VI/1, 343 f.  
57 Heine, *Romanzero. Lazarus I. Weltlauf*, B VI/1, 105.

---

Thomas Gann

## Zur Krise des »poeta vates« im Biedermeier

Adalbert Stifters »Das Haidedorf« (1840/44)

---

### »Poeta vates« und Biedermeier

Der Dichter als *poeta vates* ist eines der Dichtungsmodelle, das die Zeit zwischen dem späten 18. und dem frühen 19. Jahrhundert bestimmt.<sup>1</sup> Der Topos des *poeta vates*, wie er von Autoren des 18. Jahrhunderts unter anderem in der lyrischen Gattungsform der *Hymne* akzentuiert wird, ruft ein Modell religiöser Autorschaft auf und greift zugleich auf antike Vorbilder zurück. Autorisiert wird der Dichter von einer höheren Instanz. Mit dem Konzept des *poeta vates* entwirft schon die antike Literatur einen Topos, der den Dichter als Seher, Mittler und als göttlich Inspirierten begreift. In den begriffsprägenden Traditionen, unter anderem bei Homer und Herodot, ist der Dichter vom Geist einer Gottheit ergriffen und bedarf zur Dichtung der von ihm angerufenen Musen.

Bereits seit der Spätantike ist dieses Modell komplexen Transformationsprozessen ausgesetzt, insofern es von einem anderen, religiös begründeten Konzept inspirierter Autorschaft überlagert wird: dem aus der jüdischen Tradition stammenden, in vielfältiger Weise auch von christlichen Autoren aufgegriffenen Modell der prophetischen Rede. Die biblischen *nabi* bzw. *prophetes* treten als von Gott erwählte Sendboten in Erscheinung, sie begreifen sich als Sprachrohr einer göttlichen, »heiligen« Botschaft. Auch noch in den *vates*-Modellen des 18. Jahrhunderts überlagern sich beide Traditionen.<sup>2</sup> In ihrer Studie zu *Paradigmen prophetischer Dichtung* spricht Bernadette Malinowski von einer »synkretistische[n] Verschmelzung biblischer und griechischer Inspirations-*topoi*«. <sup>3</sup> Doch bei aller Tendenz zur Synthese bleibt das *vates*-Konzept, wie es Autoren wie Klopstock, Hölderlin oder Novalis in unterschiedlicher Weise reaktualisieren, zugleich von der spannungsvollen Heterogenität ihrer theologischen und ideengeschichtlichen Bezüge geprägt. Betont die antike Figur des *vates* künstlerisch-ästhetische Weltbezüge, ist der jüdische bzw. alttestamentarische Prophet Mittler von religiösen Mahnreden oder visionären Heilsvisionen, die auf eine geschichtliche Veränderung gegenwärtiger Lebensverhältnisse zielen.

Eine weitere Ambivalenz kennzeichnet die *vates*-Modelle des 18. Jahrhunderts. Nicht nur überlagern sich in ihnen griechisch-antike und jüdisch-

christliche Bezüge, überdies wird das heteronome Modell der prophetischen Vermittlung religiöser Inhalte in spannungsvoller Weise mit dem Autonomiekonzept des ›Genie‹-Begriffs verklammert. Eine paradoxe Verbindung geht das Paradigma des passiv inspirierten *poeta vates* zu einer Konzeption ein, die den Künstler-Dichter als autonomen Schöpfer fasst.<sup>4</sup> Verwiesen werden kann beispielhaft auf die empfindsame Klopstock-Rezeption<sup>5</sup> oder die komplexen Brechungen des *vates*-Modells bei Hölderlin.<sup>6</sup> Wenn die *vates*-Modelle zwischen 1750 und 1800 nicht zuletzt von einer »unhinterfragten Gleichsetzung von Prophet und Genie«<sup>7</sup> gekennzeichnet sind, erweisen sie sich in ihren Bezugnahmen auf die religiöse Überlieferung zugleich als ideengeschichtlich und theologisch brüchige Gebilde. Für die Bezugnahmen auf die *vates*-Tradition im 18. Jahrhundert gilt insgesamt, dass sie sich in einer Zeit artikulieren, in der die »Gültigkeit sakral-dichterischer Aussage- und Erkenntnisformen«<sup>8</sup> nicht mehr verbürgt ist und sich das Autorschaftsmodell des *vates* gegenüber den Vernunft- und Rationalitätskonzepten der Aufklärung polemisch zu behaupten hat.

Stellt man sich die Frage, ob und wie das Autorschaftskonzept des *vates* in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts fortgewirkt hat, ist man auf ein weites Feld von Autoren, Stoffen und Poetiken verwiesen. Als Beispiele für eine dezidiert säkularisierte Wendung der *vates*-Tradition treten unter anderem die politischen Autoren des Vormärz in den Blick. Dies zumindest vor dem Hintergrund der Ansprüche an politische Veränderung, an Geschichtsdeutung wie auch an Geschichtsvollzug, durch die das Modell des jüdischen Propheten sein Profil gewinnt. Als Mahner wird der Prophet oft verkannt und muss mit gesellschaftlicher Ausgrenzung rechnen. Das Rollenbild des Propheten ist ambivalent strukturiert: es beinhaltet ein Charisma (göttliche Begabung) aber auch ein Stigma (göttliche Zeichnung). In den jüdisch-alttestamentarischen Texten ist das Prophetenamt in der Regel Charisma und Stigma zugleich, weshalb viele der Erwählten zunächst vor ihrer Sendung zurückschrecken; einer Sendung die bei ihren Zuhörern (hier: dem ›Volk Israel‹) in der Regel auch zunächst auf Unverständnis oder Ablehnung stößt.

In diesem Beitrag soll ein gleichsam komplementäres literarisches Epochenfeld genauer beleuchtet werden. In welcher Form wird das Autorschaftskonzept des *poeta vates* von Autoren des Biedermeier aufgegriffen? Welche Tragfähigkeit besitzt das Modell für Autoren, die sich gegenüber ihrem Publikum durch ihre zum Teil dezidiert religiösen Wirkungsabsichten profilieren wollen? In welcher Weise besitzt das Modell des *vates* in einer literarischen Öffentlichkeit Attraktivität, die, wie im Fall Österreichs, von Restauration und Staatskatholizismus geprägt ist? Erörtert werden sollen diese Fragen anhand eines Textes

aus dem Frühwerk Adalbert Stifters, der Erzählung *Das Haidedorf*. Beschränkt sich die Untersuchung auf diesen einzelnen Text, so unter anderem deshalb, weil es angesichts des *vates*-Themas notwendig sein wird, ihn auch im Längsschnittvergleich zweier Fassungen genauer zu erörtern. Vier Jahre nach der Erstpublikation im Jahr 1840 gibt Stifter eine stark überarbeitete Fassung der Erzählung im ersten Band seiner Novellensammlung *Studien* heraus. Für die Frage nach der Aktualität des *poeta vates*-Motivs in den 1840er Jahren erbringt der Vergleich beider Fassungen deutliche Befunde. Ruft der Autor in beiden Fällen den traditionellen Topos des Dichter-Sehers im Rahmen der Figurengestaltung der Hauptfigur auf, vermag er es in der späteren Textfassung nicht mehr, seinen *vates*-Dichter in plausibler Weise in die Erzählwelt des *Haidedorfs* zu integrieren, noch ihm einen angemessenen Entfaltungsraum zu geben. Wie zu erörtern sein wird, berührt diese Beobachtung nicht nur den begrenzten, philologischen Radius eines Fassungsvergleichs, sondern sie besitzt für die Frage nach der Tragfähigkeit von Autorschaftsmodelle im Biedermeier zugleich symptomatischen Charakter.

»Das Haidedorf« als Biedermeiernovelle

Stifters zunächst in der *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* publizierte Novelle *Das Haidedorf* erzählt die Geschichte eines Heideknaben namens Felix, der nach einer idyllisch-behüteten, von biblischen Erzählungen seiner Großmutter geprägten Kindheit in den Orient aufbricht, um erst nach langen Jahren wieder an den Ort seiner Herkunft zurückzukehren. In der Erstfassung erweist sich der Lebensweg des Heideknaben als derjenige eines bei seiner Rückkehr weithin bekannten Dichters. Die Zweitfassung zeichnet die Hauptfigur hingegen als einen entsagungsvolle Züge tragenden Heimkehrer.

In beiden Fassungen kann die Erzählung als ein typisches Beispiel für die Novellistik des Wiener Biedermeier Anfang der 1840er Jahre erörtert werden.<sup>9</sup> Adalbert Stifter hat nahezu alle Erzählungen zunächst in Zeitungen, Journalen und Almanachen publiziert. Die beginnenden 1840er Jahre markieren dabei seine publizistisch erfolgreichste Zeit. Sie vermitteln das Bild eines Wiener Jung- und Modeautors, der für seine Veröffentlichungen relativ hohe Honorare fordern konnte und zugleich, so Alfred Doppler, »vollkommen in den damaligen Literaturbetrieb eingebunden«<sup>10</sup> war. Hat der Autor die Erzählung für die 1844 erfolgte Wiederpublikation im ersten Band der *Studien* umfangreich überarbeitet, so nimmt sich allerdings auch die *Studien*-Fassung in vielen Aspekten wie ein exemplarisches Stück biedermeierlicher Journalliteratur aus.



Auf stilistischer wie stofflicher Ebene weist der Text beider Fassungen gängige Strukturmerkmale trivialliterarischen Erzählens auf. Hierzu zählen nicht nur seine Angebote zu erbaulichen und harmonisierenden Sinnzuweisungen, auch weist der Text in beiden Fassungen eine Vielzahl konventioneller Stilklischees auf. Oft bedient sich Stifter vorgeprägter Wendungen wie »Mutterherz«, »tiefsinnig«, »innig«, »kleiner Engel«. Erzählinstanz der Novelle ist ein Mündlichkeit fingierender Erzähler, der seine Leser gleich zu Beginn als »liebel | Leser und Zuhörer«<sup>11</sup> anredet und auch in seinen weiteren Ausführungen mehrfach auf die Etablierung eines empathischen Gefühlskollektivs zwischen Erzähler und Leser abzielt. So unter anderem, wenn er die Hauptfigur, den Heideknaben Felix, »unserlen | kleinel | Freund« oder »meinen Liebling« nennt (S. 176, 179).

Wurde die *Studien*-Fassung von 1844 gegenüber der 1840 publizierte Erstfassung in der Rezeption wiederkehrend als »reifere« Fassung bewertet,<sup>12</sup> so begründete sich dieses Urteil vor allem durch den Hinweis auf die umfangreiche Überarbeitung des Novellenschlusses. Die Schlusswendung der Erstfassung, Felix' triumphale Dichter-Ehrung durch das Königspaar des Landes, eine offensichtliche Reminiszenz an die antike Figur des *poeta laureatus* wird von Stifter in der Zweitfassung vollständig gestrichen. An die Stelle der königlichen Dichterkrönung tritt nun ein von Motiven sentimentalen Verzichts geprägter, relativ offener Schluss. Im Gegensatz zur Erstfassung sind für eine Tätigkeit der Hauptfigur als Autor keine konkreten Hinweise mehr zu entnehmen. Felix wird als ein unglücklich Liebender geschildert, der der Hoffnung entsagen muss, seine zukünftige Braut in die ländlich geprägte Heidewelt seiner Eltern zu führen. Vom Vater seiner Geliebten erhält er, wohl aufgrund seiner Rückkehr in die Heide, eine abschlägige Antwort auf seinen Heiratsantrag. Diese stoffliche und thematische Verlagerung grundlegender Handlungselemente der Erzählung führt jedoch auch zu einer gravierenden Umgewichtung zentraler Motivkomplexe des Texts. In besonderer Weise betrifft sie das in beiden Fassungen angelegte Motiv des *poeta vates*.

### *Felix als »Seher« und »Prophet«*

Auffälliger Aspekt beider Fassungen ist die deutlich religiöse Tönung der Erzählung, die immer wieder auch auf konkrete Referenzstellen biblischer Texte anspielt. Gehäuft treten diese im ersten Kapitel auf, das zur Gänze von einer ausführlichen Beschreibung der Kindheit des Heideknaben eingenommen wird. In besonderer Weise ist Felix' Leben von den biblischen Erzählungen seiner Großmutter geprägt. Er nimmt diese nicht nur passiv auf, sondern projiziert sie auch auf seine unmittelbare Umgebung. Bibeltext und Heidedand-

schaft treten hierbei zu einer selbstgeschaffenen Phantasiewelt zusammen. In längeren Gedankenspielen verwandelt Felix die Heide in eine biblische Namen tragende Topografie, die er als Herrscher in Besitz nimmt und in der er als Reichsgründer wirkt. Wie Josua auf dem Landtag zu Sichem teilt Felix sein Land in Territorien auf.<sup>13</sup> Ebenso wird erwähnt, wie er aus kleinen Steinen »Babylon lbautl, eine furchtbare und weitläufige Stadt« (S, 180). Weiter berichtet der Erzähler: »[E]r grub den Jordan ab, d.i. den Bach, der von der Quelle floß, und leitete ihn anderer Wege l...l.« (S, 180)

Biblische Motive, Orte und Figuren bilden jedoch nicht nur eine Materialgrundlage für die kindlichen Phantasien des Heideknaben. Sind Felix' Imaginationen vor allem durch narzisstische Größenphantasien bestimmt, in denen er selbst als Herrscher- und Kriegerfigur auftritt, deutet der Referenzraum jüdisch-alttestamentarischer Textmotive darüber hinaus eine besondere Form der Erwähltheit der kindlichen Hauptfigur an. Felix' Erwähltheit wird nicht nur in konnotativer Weise durch die konkreten Bibelreferenzen nahegelegt,<sup>14</sup> auch verschiedene Redeinstanzen des Texts sprechen explizit vom besonderen Status der Hauptfigur. Sowohl Felix' Großmutter als auch der oft ausführlich kommentierende Erzähler schreiben Felix außergewöhnliche Eigenschaften zu. Reiht ihn die Großmutter in die biblische Reihe alttestamentarischer Propheten ein,<sup>15</sup> so vermittelt auch der Erzähler Hinweise auf Felix' besondere Begabung. Einerseits assoziiert er den Hirtenknaben als Postfiguration des israelitischen König David, der neben seinem Königtum als Verfasser von Psalmen auch vom Nimbus des erwählten Dichters umgeben ist.<sup>16</sup> Andererseits wird Felix vom Erzähler im Sinne eines von den »göttlichen« Musen beschenkten antiken Dichters charakterisiert.<sup>17</sup>

Bereits im Bericht über Felix' kindliche Spielwelt ist nicht nur von Herrscher- und Heldentaten die Rede. Ausführlich erwähnt wird auch eine »Rednerbühne« (S, 179), die er sich für ein imaginäres Publikum einrichtet.

Nicht selten stieg er l...l auf die Steinplatte, und hielt sofort eine Predigt und Rede – unten standen die Könige und Richter, und das Volk und die Heerführer, und Kinder und Kindeskinde, zahlreich, wie der Sand am Meere; er predigte Buße und Bekehrung – und Alle lauschten auf ihn; er beschrieb ihnen das gelobte Land, verhieß, daß sie Heldenthaten thun würden und wünschte zuletzt nichts sehnlicher, als daß er auch noch ein Wunder zu wirken vermöchte. (S, 180)

Wie die Figur des Moses, der in der biblischen Überlieferung als Vermittler zwischen Gott und dem Volk Israel agiert,<sup>18</sup> scheint auch Felix in seiner Spielwelt mit besonderen Rednergaben sowie mit der prophetischen Schau eines neuen, zukünftigen Landes begabt worden zu sein. Setzt Stifter mit dieser unbedarften

Rollenübernahme des Knaben einerseits ein biedermeiertypisches Genrebild gleichsam »rührender« kindlicher Naivität in Szene, schließt die Schilderung auf inhaltlicher Ebene auch konkrete vorausdeutende Motivaspekte ein.

Bereits Gerhard Kaiser hat prominent auf die Nähe der Felix-Figur zur Konzeption des *poeta vates* und des Dichterpropheten aufmerksam gemacht. Wenn Kaiser einerseits deutliche Differenzen zwischen Felix und der biblischen Prophetentradition erkennt, so begreift er den *vates*-Topos andererseits dennoch als ein Schlüsselkonzept nicht nur für Stifters frühe Novelle, sondern für sein gesamtes Werk: »Der Blick auf den Weg des Felix führt zum Verständnis wie die Berufung zur Poesie bei Stifter zu begreifen ist. Die Poesie ist Felix als Naturtalent geschenkt und ist doch Geschenk der Göttin [...]«<sup>19</sup> Thematische Inkongruenzen nimmt Kaiser zwar wahr,<sup>20</sup> weist sie jedoch vor allem der Erstfassung der Novelle von 1840 in ihren »stilistisch peinlichen| Zügen|«<sup>21</sup> zu. Dem die Zweitfassung prägenden Zug ins Idyllische billigt er hingegen zu, zwischen dem Gegensatz von »modernem Dichtertum« und »archaischem Prophetenmodell« vermitteln zu können.<sup>22</sup> Felix' Rückkehr in die Heide, die den Handlungsbogen abschließt, wird für ihn insofern auch als Abschluss eines »Erfüllungswegs|«<sup>23</sup> interpretierbar.

An dieser Stelle kann in Frage gestellt werden, ob sich das *vates*-Konzept tatsächlich in einer solch harmonisierenden Weise in eine Poetik Stifters einfügen lässt. Im Folgenden möchte ich eine andere Lesart plausibel machen. Im Text von 1844 bleibt die Figur des *vates* nicht nur ein zu anderen Erzählelementen verbindungslos bleibendes Motiv; mehr noch: die Überarbeitungen der *Studien*-Fassung bringen in ihrem Changieren zwischen Anrufung und Demontage der *vates*-Tradition einen Text hervor, der sowohl in seinen Aussageabsichten mehrdeutig bleibt, als sich auch durch zum Teil groteske Genrevermischungen auszeichnet.

### *Zur Krise des »poeta vates«*

Am Ende des ersten Kapitels von *Das Haidedorf* erfahren die Leser, dass Felix nach einem mehrjährigen Leben als einfacher Hirtenknabe schließlich in die Welt aufbricht. Wie aus späteren, sehr lückenhaften Berichten und Textinformationen geschlussfolgert werden kann, nimmt er zunächst ein Theologiestudium auf und unternimmt dann weite Reisen, in denen er die biblischen Stätten des »Orients« besucht.<sup>24</sup> Nach jahrelanger Abwesenheit kehrt er schließlich wieder auf die Heide seiner Kindheit zurück, wovon die letzten beiden der insgesamt vier Kapitel umfassenden Novelle berichten.

In dieser Inhaltszusammenfassung ausgeblendet bleibt allerdings das aus

narratologischer Sicht signifikanteste Merkmal der Erzählung: der stets auf den Schauplatz der Heide gerichtet bleibende *point-of-view* der Erzählinstanz. Schreibt sich *Das Haidedorf* einerseits in die breite Tradition der Reise- und Aufbruchserzählung ein, so bleibt der Erzählerfokus im Gegensatz zu konventionellen Weg-Erzählungen dennoch durchgängig auf den von Felix verlassenen Herkunftsraum der Heide beschränkt, bis die Felix-Figur schließlich dorthin zurückkehrt. Anstelle des Mitvollzugs des ereignisreichen Lebens der Hauptfigur liefert Stifters Text Beschreibungen des von ihr verlassenen Herkunftsraums.

Entfernt sich die Hauptfigur im mittleren Teil der Erzählung mehr und mehr vom Fokus des Erzählgeschehens, so rückt damit zugleich das Thema dichterischer Erwähltheit in den Hintergrund. Thematisch verdrängt wird es in Stifters Text von einer »realistisch« ausgerichteten Schilderung der Entwicklungsvorgänge, die sich auf der Heide während Felix' Abwesenheit ereignen.<sup>25</sup> Was der Text hierbei liefert, ähnelt einer Mischung aus Geschichtsbericht und Dorfgeschichte.<sup>26</sup> Insbesondere das dritte und zugleich titelgebende Kapitel (»Das Haidedorf«) zeichnet sich dadurch aus, potentiell widersprüchliche Bilder zeitlicher Veränderung in harmonisierender Weise miteinander zu verklammern. Einerseits evoziert der Text das Bild einer ahistorisch-zeitlosen Lebenswelt, die auf Tradierungen beruht, in deren Bahnen jede Generation nur ein weiteres Glied einer »uralten Kette« (S, 187) bildet. Zugleich jedoch berichtet der Text von gravierenden Veränderungen, die die Welt der Heide während Felix' Abwesenheit erfährt. So heißt es:

Es kamen einmal viele Herren und vermaßen ein Stück Haideland, das seit Menschengedenken keines Herrn Eigentum gewesen war, und es kam ein alter Bauersmann [...] und fing an, den vermessenen Fleck urbar zu machen. Er hatte fremdes Korn mitgebracht, das auf dem Haideboden gut anschluss [...] (S, 188 f.)

Entsprechend der Abfolge der Kapitelüberschriften entwickelt sich das einzelne »Haidehaus« zum sozialen Kollektiv eines »Haidedorfs« (S, 181, 187). Erwähnt werden agrarökonomische Optimierungen und der Akt einer fortschreitenden topografischen »Vermessung« der Heide; Entwicklungen, die sich als prototypisch für Zivilisations- und Territorialisierungsprozesse auffassen lassen. Auf dem Heide-land werden Häuser gebaut, Straßen angelegt; wird die agrarische Nutzung durch »fremdes Korn« gesteigert.

Statt diesen Prozess im Sinne einer sentimental Verlustgeschichte zu fassen, vermittelt Stifters Text in den entsprechenden Passagen die Züge einer positiv konnotierten Fortschrittsgeschichte. Einzelne Erzählelemente lassen sich hierbei als Teile eines aufklärerischen Optimierungsnarrativs wiedererkennen,

dessen Wirkmächtigkeit sich, vermittelt über die Literatur der Volksaufklärung, in Stifters Werk an vielen Stellen feststellen lässt.<sup>27</sup> In diese umfanglichen Schilderungen positiver geschichtlicher Veränderung lässt sich Felix' Werdegang jedoch nicht ohne Weiteres integrieren. Hauptakteur von Veränderungen auf der Heide ist nicht die Hauptfigur, sondern »der alte Nachbarsbauer« (S, 189), der unter anderem besseres Saatgut und Obstbaumsetzlinge kultiviert und damit als Träger typischer Erzählschemata der Literatur der Volksaufklärung in Erscheinung tritt.

Angesichts dieser Schwerpunktverlagerung des Texts hin zu einem zivilisationsgeschichtlichen Großnarrativ wirkt Felix' Individualgeschichte nicht nur randständig, sie ist auch von einem deutlichen Bruch gekennzeichnet: Als Kind und Hirtenknabe kann Felix in der Welt der Heide noch die vor-modern-archaischen Lebensformen biblischer Geschichten nachspielen. Die einsame karge Landschaft, sein Hirtendasein, sein gleichsam kindlich-naiver Weltbezug unterscheiden sich strukturell nicht von denen des Hirtenknaben David aus dem biblischen Bezugstext. Von seiner langen Reise zurückgekehrt und nunmehr erwachsen geworden trifft die Hauptfigur auf eine gleichsam »modernisierte« Heide. Auf diesem historisch-transformierten Schauplatz findet allerdings auch die im Text mit biblischen Anklängen versehene, emphatische Figur des Dichterpropheten keinen adäquaten Wirkungsort mehr. Die Felix-Figur der *Studien*-Fassung lässt sich vielmehr dem Motivkreis von Heimkehrer-Figuren zuordnen, wie er viele Dorfgeschichten und schließlich auch den Heimatroman der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auszeichnet. Initiiert der Prophet Moses einen neuen Bund zwischen Gott und dem Volk Israel, bleiben (heils-)geschichtliche Geschehnisse wie dieses in Stifters Novelle lediglich in der Spielwelt des Heideknaben präsent. In der konkreten Realität der Heidebewohner werden sie von gänzlich anderen sozialhistorischen Prozessen überformt.

Die zwischen Aufbruch und Heimkehr liegende Lebensphase der Hauptfigur wird im Text lediglich vage angedeutet. Von Felix' Taten und Erlebnissen erhalten die Leser nur einen kurzen, listenartigen Bericht, der sich auf eine Aufzählung einzelner Reisetationen beschränkt (»Jerusalem«, »Haide des Jordans«, »Welschland« [S, 191], »im Lande Egypten [...] in der Wüste« [S, 192] usw.). Darüber hinaus erwähnt Felix an anderer Stelle lediglich, dass er »allerlei Wissenschaft« (S, 197) getrieben habe. Die vom Erzähler mehrfach aufgeworfene Frage nach der konkreten Motivation seiner einzelnen Reisen und seiner langen Abwesenheit erhält im Text der Zweitfassung keine konkrete Antwort. War der *Haidedorf*-Text der Erstfassung noch auf einen effektvoll-überraschenden Schluss hin komponiert, der alle rätselhaften Leerstellen der

Felix-Biografie mit einem Mal auflöst und der Felix' Orientfahrt als Initiationsakt einer grandiosen Dichterwerdung erklärt, liegt eine solche, auch für das *vates*-Motiv sinnstiftende Auflösung im Text von 1844 nicht mehr vor. Die Felix-Figur der *Studien*-Fassung hat nach ihrer Rückkehr weder eine Gemeinde, zu der sie spricht, noch eine konkrete Botschaft, die sie dieser Gemeinde mitzuteilen hätte.

### *Die Vorhersage des Pfingstregens*

Gegenüber diesem Befund einer »frührealistischen« Marginalisierung des *vates*-Konzepts im Zeitalter einer Hegel'schen »Prosa der Verhältnisse«<sup>28</sup> ließe sich einwenden, dass Felix auch in der *Studien*-Fassung an zumindest einer Stelle der Erzählung durchaus als Prophet in Erscheinung tritt. Die Rede ist von seiner Wettervorhersage. Im Rahmen einer allegorischen Zeitregie vollziehen sich alle Wendepunkte des erzählten Geschehens am Datum des Pfingsttages; also unter Anspielung auf den religiös konnotierten Zeitpunkt der Ausgießung »heiligen Geistes«. Zugleich entfaltet Stifter in beiden Textfassungen im großen Naturbild einer wüstenartigen Dürre anspielungsreiche Motive religiöser Epiphanie. Ein Jahr nach Felix' Rückkehr stellt sich auf der Heide eine langanhaltende Dürre ein, die den Schauplatz wiederum den Handlungsorten der biblischen Topografie, den »Haide[n] des Jordans« (S, 191), annähert. In den Beschreibungen des Naturphänomens heißt es:

[A]us der ungeheuren Himmelslocke, die über der Haide lag, wimmelnd von glänzenden Wolken, schossen an verschiedenen Stellen majestätische Ströme des Lichtes, und, auseinanderfahrende Straßen am Himmelszelte bildend, schnitten sie von der gedehnten Haide blendend goldne Bilder heraus, während das ferne Moor in einem schwachen, milchichten Höhenrauche verschwamm. (S, 202)

Mehrfach ist die »epiphanische Lichtsymbolik«<sup>29</sup> dieser Landschafts- und Himmelsbeschreibungen herausgestellt worden. Im Rahmen der Dürre-Episode wird der zuvor als Ort der zivilisatorischen Ausbildung von Infrastrukturen und Ansiedlungen geschilderte Raum der erzählten Welt noch einmal überformt zu einer religiös-sakralen Sphäre. Bemerkenswert ist auch die sich mit Stifters Himmelsbeschreibungen einstellende Assoziation eines Bildes »negativer[n] Offenbarung«.<sup>30</sup> Der im *Haidedorf*-Text beschriebene glänzende Himmel kann auch als visuelles Medium eines dämonischen Glanzes gedeutet werden. Die »majestätische[n] Ströme des Lichts« drohen zugleich die Heide zu einer unfruchtbaren Wüste zu machen. In befremdlicher Weise oszilliert die Erschei-

nung des glänzenden Himmels mit seinen verdoppelnden Luftspiegelungen zwischen Epiphanie und »Spuk« (S, 202).<sup>31</sup>

Erst am Pfingstsonntag löst sich die angstvolle Spannung der Dorfbewohner. Der langersehnte Regen setzt ein. Entschärft und erbaulich-harmonisierend eingeholt wird mit dem Bild des Pfingstregens auch die angesichts des zuvor »ewig blau und ewig mild« (S, 202) lächelnden Himmels vermittelte Frage nach der Existenz eines gütigen Gottes. Bevor es radikal zur Frage wird, kann das Theodizeeproblem in Stifters Text durch den Ablauf der Ereignisse entkräftet werden. »Gott macht ja immer Alles, Alles gut [...]« (S, 205), prophezeit Felix seinem Vater.

Felix' *vates*-Züge werden in dieser Episode in besonderer Weise exponiert, scheint er doch als einziger bereits zuvor von dem kommenden Pfingstregen Kenntnis zu besitzen. Seinem Vater kann er entgegen: »[I]hröstet Euch [...]; ich habe den Himmel und seine Zeichen auf meinen Wanderungen kennengelernt, und er zeigt, daß es morgen regnen werde.« (S, 205) Die Rede vom »Zeichen« bleibt an dieser Stelle allerdings epistemologisch mehrdeutig. Sie lässt sich einerseits auf den Zeichencharakter von Sakralereignissen beziehen, andererseits jedoch auch auf den Zeichennexus von meteorologischen Naturphänomenen im Rahmen eines wissenschaftlich-säkular gewendeten Empirismus<sup>32</sup> – kurz: sie schwankt zwischen Prophetie und Prognostik.<sup>33</sup> Als Naturereignis ruft der Pfingstregen zwar einen Inspirationstopos auf,<sup>34</sup> zum Topos der prophetischen Inspiration bildet die Wettervorhersage aufgrund bloßer Erfahrung und Schlussfolgerung, wie sie in Felix Worten anklingt, jedoch einen eklatanten theologischen Widerspruch. Besonderen Wert legt bereits die biblische Propheten-Tradition darauf, dass der *nabi* im Gegensatz zu den altorientalischen Mantikern seine Prophezeiungen gerade nicht aus eigenen Verstandesurteilen und Schlussfolgerungen erhält, sondern durch ein passives, göttliches Inspiriertwerden. Prophezeiungen und Wundersehen bilden im *Haiderdorf*-Text insofern einen Motivkreis, der sich mit dem empirischen Paradigma der Meteorologie in unklarer Weise überlagert.

Gerhard Kaiser hat die sich an dieser Stelle auftuenden Widersprüche zwischen Felix und dem alttestamentarischen Propheten-Konzept bereits deutlich herausgestellt.<sup>35</sup> Nach seiner Lesart offenbart sich Gott in Stifters Erzählung von Felix' Wetterschau nicht mehr einem Propheten, sondern artikuliert sich im Raum empirisch fassbarer Naturgesetze: »Gott ist aus der Geschichte auf die Natur zurückgefallen [...]«. <sup>36</sup> Zu einem ähnlichen Befund gelangt, vor dem Hintergrund der Untersuchung konkreter meteorologischer Bezugnahmen in Stifters Text, Michael Gamper. Er kommt im Rahmen seines Vergleichs der beiden Textfassungen zu der These, dass »in der Umarbeitung zur *Studienfassung* auch der Übergang von einem romantisch inspirierten prophetischen

Poesie-Konzept hin zu einem erfahrungswissenschaftlich geschulten realistischen Dichter-Bild erkannt werden kann.«<sup>37</sup>

Auch wenn die Episode des Pfingstregens in dieser eindeutigen Weise einem wissenschaftlich-empirischen Paradigma des Weltbezugs nicht unbedingt zugeschlagen werden muss, weist sie werkintern dennoch auf eine lange Reihe physikalisch-meteorologisch fundierter Wetterbeobachtungsszenen in Stifters Prosatexten voraus (*Kalkstein*, *Kazensilber*, *Der Nachsommer* u.a.). Aus werkinterner Rückschau betrachtet, wird die im *Haidedorf*-Text noch hybrid besetzte Stelle der in den Himmel blickenden Vorhersageinstanz (Felix als inspirierter Dichterprophet und Meteorologe) in Stifters späteren Texten, insbesondere der 1850er Jahre, zumeist von nach natur- bzw. erfahrungswissenschaftlichen Prinzipien beobachtenden Akteuren eingenommen. Das Erzählelement einer Wettervorhersage aus dichterischer Inspiration bleibt ein auf sein Frühwerk und auf den *Haidedorf*-Text beschränktes Versuchsmodell; auch wenn damit die religiös-theologischen Implikationen der Himmelschau in Stifters weiterem Werk keineswegs vollständig aufgehoben werden. An die unbesetzt bleibende Stelle des Dichterpropheten treten vielmehr physikotheologisch argumentierende Naturbeobachter oder Landschaftsmaler, die einen sakral konnotierten Naturraum abbilden. An die Stelle von Inspirierten treten Akteure empirischer Wahrnehmung.

### *Zwischen Theologie und Trivilliteratur*

In der zweiten Fassung der Novelle nimmt Felix eine eigenartige Doppelrolle ein. Stilisiert ihn der Beginn der Erzählung in Form von motivischen Vorausdeutungen als erwählten Dichterpropheten, endet die Felix-Figur mit dem Individualschicksal eines unglücklich Liebenden. Diese Rollen-Hybridität ruft im *Haidedorf*-Text auch stilistische Inkongruenzen hervor. Die ihm zugeschriebene Rolle als Prophetendichter kann Felix über die Länge des Erzählverlaufs der Novelle nicht einhalten. Der »hohe«, von Autoritäten wie Klopstock, Hölderlin u.a. übermittelte Stoff der *vates*-Tradition, trifft auf die psychologisch-individuellen Empfindungslagen der profanen Liebesnovelle. Auf der Ebene des *plots* entspricht diese Doppelstruktur der Anlage zweier parallel laufender Spannungsbögen. Parallel zum erwartungsvollen Zustand vor dem Pfingstregen erfolgt das spannungsvolle Warten auf den brautväterlichen Brief. »Eine doppelte furchtbare Schwüle lag auf beiden, auf dem Dorfe und auf Felix.« (S, 201)

Gerade angesichts dieser doppelten Spannung – Gotteszeichen und Liebesbotschaft beinhaltend – tritt die thematische Heterogenität der Anlage der *Studien*-Fassung in besonderer Weise in Erscheinung. Zu konstatieren ist dem



Text hier nicht nur eine Mischung der Genres, sondern auch eine trivalliterarische Brechung des Prophetennarrativs, durch die der Text äußerst mehrdeutige Lesarten ermöglicht. Als Dichterprophet spricht Felix über »Gott«, als Liebender hat er »einen Abgott im Herzen; – einen einzigen Punkt süßen heimlichen Glückes« (S, 201) – die entfernte Geliebte, von der jede Antwort zunächst ausbleibt. Ihren prekären Höhepunkt erfährt diese Überkreuzung der Botschafts- und Kommunikationskanäle als Felix am Vorabend des Pfingsttages das lange erwartete Antwortschreiben auf seinen Heiratsantrag erhält. Während die Heidebewohner auf Regen hoffen dürfen, bleibt Felix' Liebeshoffnung unerfüllt. Unmittelbar nach der Lektüre des brautväterlichen Absagebriefes spricht er die Worte »Es ist geschehen«, in denen auch eine Variation der Jesus-Worte »Es ist vollbracht!« (Joh 19,30) aus dem Kontext der Passionsgeschichte vernommen werden kann.<sup>38</sup> Interpretiert man Felix' lakonische Worte in dieser Weise, so wirken sie allerdings auch wie eine höchst deplatzierte, trivialisierende Applikation des religiösen Stoffs. Das Opfer einer Liebeshoffnung mit dem Kreuzigungstod zu assoziieren vermischt in grotesker Weise literarische Genres und Stilebenen.

Auch der als *fabula docet* oder Trostformel<sup>39</sup> lesbare Schlusskommentar des Erzählers vermag es nicht, diesen Eindruck gänzlich aufzuheben. Wenn der Erzähler in Bezug auf Felix' Lebensweg auf einen »gnädigen Richter« verweist, der auch denjenigen aufnehmen werde, dessen Pfund als »zu leicht« (S, 207) befunden werden könnte, so ließe sich diese Anspielung auf das Jesus-Gleichnis vom anvertrauten Geld auch als ein subtiler Kommentar über Felix' nicht mehr adäquat ausgefülltes Amt als göttlich »begabter« Dichterprophet deuten. Im Erzähler-Resümee am Schluss des Texts vermitteln sich, in diesem Sinne gelesen, auch resignative Züge: »Von seinem Wirken und dessen Früchten liegt nichts vor l...k. (S, 206)

Erweist sich das Autorschaftskonzept des *poeta vates* bereits in den Poetiken des 18. Jahrhunderts als ein historisch wie theologisch gebrochenes Modell, das mit den Epochenpoetiken des Frührealismus und Biedermeier wiederum in eine Krise gerät, so trägt es in der Zweitfassung der *Haidedorf*-Novelle die Züge eines gleichsam buchstäblich »blinden Motivs«. In Stifters Prosakosmos steht für die um 1800 noch produktive Autorschaftsinszenierung des Dichters als göttlich berauschemt Seher letztendlich kein adäquater Handlungsraum mehr zur Verfügung. Andere Stilisierungen des »Dichteramts« rücken an dessen Stelle. Der Autor Stifter partizipiert hierbei an »realistischen« Poetiken des 19. Jahrhunderts, die den Dichter als Dichter-Wissenschaftler, Dichter-Psychologen oder Dichter-Maler konzipieren. An die Stelle göttlicher Inspiration tritt ein empirisch gewendetes »Sehenlernen« der dinglichen Wirklichkeit.

In der Konzeption der *Haidedorf*-Novelle hat dies auch Konsequenzen für die Beurteilung des Status religiöser Schrift-Offenbarung. Der Bibeltext erweist sich in beiden Fassungen, und dies gerade trotz der quantitativen Dichte an Bibelreferenzen und trotz des sich zuweilen einem erbaulichen Predigtton annähernden Sprachduktus der Novelle, vor allem als Fallobjekt des imaginativen Potentials fiktionaler Literatur. In der Erstfassung wird er als früher, entscheidender Faktor in der Dichterwerdung – aktueller formuliert: in der »Literarischen Sozialisation«<sup>40</sup> – eines Autors zum Thema. In der Zweitfassung bleibt er diesbezüglich ohne konkreteren Anschluss an Felix' weitere Entwicklung. Auf metaphorischer Ebene wird das Erzählen der Großmutter in beiden Fällen durch Figuren des Spinnens, Fädenziehens und Webens dargestellt; also durch für das Textmedium poetischer Dichtung klassische Topoi. Bleibt die Tradierung biblischer Textinhalte im *Haidedorf* in zentraler Weise an die Gestalt der Großmutter gekoppelt, so trägt gerade diese Figur zugleich äußerst prekäre Züge. Als mehr oder weniger umnachtete Figur – »wundersam spielend in Blödsinn und Dichtung« (S, 184), »ein vom Tode vergessener Mensch« (S, 188) – erweist sie sich aus theologischer Sicht als eine höchst problematische weil potentiell unzuverlässige Überlieferungsträgerin. Ebenso wie das infantile Größenphantasien ausbildende Kind Felix, zeichnet sich auch die alte Frau in Stifters Text nicht zuletzt durch ihren mangelnden Realitätsbezug aus.

Dass Stifters frühe Novelle in ihrer Problematisierung des *vates*- und Inspirations-Konzepts im Epochenraum des Biedermeier nicht allein steht, soll abschließend ein hier nur skizzenhafter Hinweis auf den zweiten prominenten Autor des Wiener Biedermeier, Franz Grillparzer, verdeutlichen. Unter zwiespältige Vorzeichen stellt Grillparzer insbesondere die *vates*-Züge tragende Figur seines *Armen Spielmanns* der gleichnamigen, 1847 publizierten Novelle. Der von Grillparzers Icherzähler bemitleidete Bettelmusikant Jakob – in Stifters Text gibt Felix' Großmutter ihrem Enkel eben diesen anspielungsreichen Patriarchennamen – reklamiert für sein Geigenspiel göttliche Inspiration. Wenn Jakob den Vergleich wählt, beim Streichen des Bogens vom »Finger Gottes«<sup>41</sup> berührt worden zu sein, so wird auf das traditionsreiche Bild einer Hand Gottes angespielt, die den biblischen Propheten berührt und erwählt. Ähnlich wie Stifter im Fall der Großmutter-Figur des *Haidedorfs* hat allerdings auch Grillparzer eine Figur konzipiert, die sich nicht eindeutig einem »heiligem« oder einem individuell-pathologischem Wahn zuordnen lässt. Jakob kann ebenso als Prophet einer Kunstreligion aufgefasst werden, wie als infantile und bedauernswerte Existenz.

Tritt das *poeta vates*-Modell im 18. Jahrhundert in die Leerstelle einer nicht

mehr praktizierten oder auch nicht mehr praktikablen religiösen Orthodoxie, so scheint es sich in der Mitte des 19. Jahrhunderts wiederum in ein aus der Zeit gefallenes Kuriosum transformiert zu haben. Womöglich kann jedoch die Auflösung eines emphatisch-hohen Autorschaftskonzepts in ein heterogenes Sediment aus Wahn, ›Blödsinn‹, Anachronismus und ›Heiligkeit‹ auch als ein besonders produktiver Latenzzustand bewertet werden. Im Rahmen der Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts wird das DichtermodeLL des *vates* nur wenige Zeit später eine eigentümliche und nachhaltige Wiedergeburt erleben: in den para-religiösen Seher-Figuren Rimbauds und Nietzsches und schließlich in den emphatischen Kunstpropheten-Figuren der klassischen Moderne des frühen 20. Jahrhunderts.

### Anmerkungen

---

- 1 Vgl. zum Konzept des *poeta vates* unter anderem: Gwendolyn Bays, *The Orphic Vision. Seer Poets from Novalis to Rimbaud*, Lincoln 1964; Bernadette Malinowski, »Das Heilige sei mein Wort«, *Paradigmen prophetischer Dichtung von Klopstock bis Whitman*, Würzburg 2002; Daniel Weidner, Stefan Willer (Hg.), *Prophetie und Prognostik. Verfügungen über Zukunft in Wissenschaften, Religionen und Künsten*, München 2013; Gabriela Wacker, *Poetik des Prophetischen. Zum visionären Kunstverständnis in der Klassischen Moderne*, Berlin–Boston 2013; Christel Meier, Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.), *Prophetie und Autorschaft. Charisma, Heilsversprechen und Gefährdung*, Berlin 2014.
- 2 Vgl. zusammenfassend Malinowski, *Das Heilige*, 13: »Es sind vor allem zwei Traditionslinien, die für diese Auffassung von Dichtung prägend sind: das aus der griechisch-römischen Antike stammende Urbild des *poeta vates*, der, von den musischen Göttern inspiriert, zur Weissagung verborgener, zukunftsweisender Geheimnisse befähigt ist und diese innerhalb einer Gemeinschaft singend kommuniziert, und die durch die jüdisch-christliche Antike überlieferte Vorstellung vom *prophetes*, der sich von Gott berufen und beauftragt weiß, den göttlichen Willen dem auserwählten Volk Israel zu verkünden. Was diese beiden auf den ersten Blick so konträren Figurationsmodelle ›prophetischer Poesie‹ miteinander verbindet, ist die Evidenzerfahrung, daß eine Gottheit sich sprachlich den Menschen offenbart, und der an diese Erfahrung geknüpften Auftrag, das Offenbarte sprachlich an eine Gemeinde weiterzugeben.«
- 3 Ebd., 425.
- 4 Hierzu ebd., 119: »Gerade durch die Übertragung und Aneignung göttlicher Attribute auf das künstlerische Subjekt akzentuiert die Genie-Ästhetik ihre strukturelle Affinität mit einem Dichter- und Dichtungstypus, dessen Prämissen für sie nicht mehr akzeptabel sind. Identische ›anthro-poetische‹ Grundstrukturen wie Irrationalität, Exklusivität, Exemplarität, Reflexionslosigkeit provozieren geradezu den Vergleich zwischen einer genialisch sich begreifenden und begründenden Dichtung mit den antiken *poeta vates*-Modellen.«
- 5 Zusammenfassend Sebastian Wilde, [Art.] *Autor*, in: Daniel Weidner (Hg.), *Handbuch Religion und Literatur*, Stuttgart–Weimar 2015, 327–331, hier 329.

- 6 Hierzu unter anderem Dirk Werle, [Art.] *Hymne*, in: Weidner (Hg.), *Handbuch Religion und Literatur*, 262–268, hier 267 f.; Malinowski, *Das Heilige*, 116–200.
- 7 Malinowski, *Das Heilige*, 53 f.
- 8 Ebd., 25.
- 9 Hierzu ausführlich Alfred Doppler, *Stifter im Kontext der Biedermeiernovelle*, in: Hartmut Laufhütte, Karl Möseneder (Hg.), *Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk*, Tübingen 1996, 207–219.
- 10 Ebd., 208.
- 11 Adalbert Stifter, *Das Haidedorf*, in: ders., *Werke und Briefe. Historisch-Kritische Gesamtausgabe*, hg. von Alfred Doppler und Wolfgang Frühwald [seit 2000 Alfred Doppler und Hartmut Laufhütte], Stuttgart u.a. 1978 ff., Bd. 1.4 (= *Studien. Buchfassungen. Erster Band*), 174–207, hier 175. Zitatbelege der hier untersuchten Studien-Fassung im Folgenden unter Angabe der Sigle S und Seitenzahl im laufenden Text.
- 12 So Gerhard Kaiser, der von der »künstlerisch reiferen Zweitfassung« des Texts spricht (ders., *Der Dichter als Prophet in Stifters »Haidedorf«*, in: ders., *Wanderer und Idylle. Goethe und die Phänomenologie der Natur in der deutschen Dichtung von Geßner bis Gottfried Keller*, Göttingen 1977, 240–256, hier 240).
- 13 »Dann stieg er hernieder und führte sie an, in die fernsten und entlegensten Theile der Haide, wohin er wohl eine Viertelstunde zu gehen hatte – zeigte ihnen nun das ganze Land der Väter, und nahm es ein mit der Schärfe des Schwertes. Dann wurde es unter die Stämme ausgetheilt und jedem das Seinige zur Vertheidigung angewiesen.« (S, 180).
- 14 Insbesondere die mehrfache Erwähnung des Pfingstages, der im *Haidedorf* auch als zentraler Wendepunkte der Handlung in Szene gesetzt wird, verweist mit dem Motiv der Geistausgießung auf einen zentralen Topos der alttestamentarischen Prophetenliteratur. Vgl. unter anderem Joel 2.28–30: »Und darnach will ich meinen Geist über alles Fleisch ausgießen, dass weissagen eure Söhne und Töchter, Träume träumen eure Greise, und Gesichte sehen eure Jünglinge; l..l. Und ich will Wunderzeichen geben am Himmel und auf der Erde, Blut und Feuer, Dampf und Rauch.« Bibeltexte werden hier und im Folgenden zitiert nach Joseph Franz von Allioli, *Die Heilige Schrift des alten und neuen Testaments aus der Vulgata mit Bezug auf den Grundtext neu übersetzt und mit kurzen Anmerkungen erläutert*, Landshut 1851.
- 15 »Milch habe l..l. Dir auch Gaben gegeben, zu werden wie einer der Propheten und Seher l..l.« (S, 186).
- 16 »Wenn es mir erlaubt wäre, so würde ich meinen Liebling vergleichen mit jenem Hirtenknaben aus den heiligen Büchern, der auch auf der Haide vor Bethlehem sein Herz fand, und seinen Gott, und die Träume der künftigen Königsgröße.« (S, 179).
- 17 »Ein Geschenk ist ihm geworden, das den Menschen hoch stellt, und ihn doch verkannt macht unter seinen Brüdern l..l. Bei wem eine Göttin eingekehrt ist, lächelnden Antlitzes, schöner als alles Irdische, der kann nichts anderes thun, als ihr in Demuth dienen.« (S, 199).
- 18 Vgl. unter anderem Deuteronomium 34.10.
- 19 Kaiser, *Der Dichter als Prophet*, 242.
- 20 Vgl. sein Hinweis auf die »Brüchigkeit der Stifterschen Konzeption des Dichters als Propheten« (ebd., 254).
- 21 Ebd., 256.
- 22 Ebd., 257.

- 23 Ebd., 248.
- 24 Zum »Orient«-Bezug der Novelle, unter anderem im Sinne einer Figuration des Orients als *locus classicus* für die Poesie, vgl. Eva Eßlinger, *Stifters Orient. Dichtung und Diplomatie im »Haidedorf«*, in: *Poetica*, 46 (2014), 197–238.
- 25 Zur Lektüre der *Haidedorf*-Novelle unter Aspekten geschichtlicher Modernisierungsprozesse im 19. Jahrhundert, die in Stifters Prosa unter anderem mit einer topografischen Schauplatzverschiebung vom Gebirge zur Ebene einhergehen, vgl. Juliane Vogel, *Prosa der Ebene. Horizontalisierung in Stifters Texten*, in: Thomas Gann, Marianne Schuller (Hg.), *Fleck. Glanz. Finsternis. Zur Poetik der Oberfläche bei Adalbert Stifter*, Paderborn 2017, 181–195.
- 26 Mit dem im Titel angesprochenen Schauplatz »Dorf« partizipiert Stifter am zu Beginn der 1840er Jahre einsetzenden Modegenre der Dorfgeschichte. Subsumiert wurde *Das Haidedorf* darüber hinaus unter dem seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts virulent werdenden »Heimat«-Topos der Heimatliteratur. Vgl. unter anderem Alois Raimund Hein, *Adalbert Stifter. Sein Leben und seine Werke*, Prag 1904, 147: »Diese Erzählung ist eine schwärmerische Verklärung der Heimatliebe, und aus der innigsten Heimatliebe des Dichters ist sie auch hervorgegangen.«
- 27 Hierzu unter anderem Karl Wagner, »Patriarchalisches Stilleben? Ein sozialgeschichtlicher Versuch über Stifters Nachsommer«, in: *VASILO*, 19 (1980), 139–165; Markus Pahmeier, *Die Sicherheit der Obstbaumzeilen. Adalbert Stifters literarische Volksaufklärungsrezeption*, Heidelberg 2014.
- 28 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, in: ders., *Werke in zwanzig Bänden*, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Bd. 15, Frankfurt/Main 1986, 392f.: »Der Roman im modernen Sinne setzt eine bereits zur Prosa geordnete Wirklichkeit voraus, auf deren Boden er sodann in seinem Kreise – sowohl in Rücksicht auf die Lebendigkeit der Begebnisse als auch in betreff der Individuen und ihres Schicksals – der Poesie, soweit es bei dieser Voraussetzung möglich ist, ihr verlorenes Recht wieder erringt. Eine der gewöhnlichsten und für den Roman passendsten Kollisionen ist deshalb der Konflikt zwischen der Poesie des Herzens und der entgegenstehenden Prosa der Verhältnisse sowie dem Zufalle äußerer Umstände [...]«
- 29 So Albrecht Koschorke, *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzbeschreibung in literarischen Landschaftsbildern*, Frankfurt/Main 1990, 270: »Die epiphanische Lichtsymbolik [...] wird eigentümlich von Eindrücken eines bleiernes und zuletzt geradezu panischen Stillstands überlagert, die in der Weise einer negativen Offenbarung vielmehr das Nichtsein oder die Unaussprechbarkeit Gottes bezeugen.«
- 30 Ebd.
- 31 Zum Erfahrungsraum des Heiligen in Dimensionen des Unheimlichen vgl. grundlegend Rudolf Otto, *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, Reprint der 17. Auflage [1931], München 2004, 19: »Auch, wo der Dämonen-glaube sich längst zum Götter-glauben erhöht hat behalten die »Götter« als numina für das Gefühl immer etwas »Gespenstisches« an sich, nämlich den eigentümlichen Charakter des »Unheimlich-furchtbaren«, der geradezu mit ihre »Erhabenheit« ausmacht oder durch sie sich schematisiert.« Auf Stifters Prosa-kosmos hat einen solchen Begriff des Numinosen unter anderem Wolfgang Rath bezogen: »Das Heilige ist das abgründig Fremde der Stifterschen Existenzverfahren; es ist das Dunkle, dem sich der Mensch fügen muß, ohne je heimisch darin zu sein. Das Fremde, dem der Mensch im Heiligen begegnet, bleibt Fremdes« (Wolfgang Rath, *Die Novelle. Konzept und Geschichte*, Göttingen 2008, 195).

- 32 Hierzu für Stifters Prosa grundlegend: Christian Begemann, *Metaphysik und Empirie. Konkurrierende Naturkonzepte im Werk Adalbert Stifters*, in: Lutz Danneberg u.a. (Hg.), *Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert*, Tübingen 2002, 92–126. Zu naturwissenschaftlichen Konzeptionen in der Haideedorf-Erzählung vgl. Monika Ritzer, *Zur Formierung von Stifters Naturbegriff im Kontext der zeitgenössischen Philosophie*, in: Michael Gamper, Karl Wagner (Hg.), *Figuren der Wissensübertragung. Adalbert Stifter und das Wissen seiner Zeit*, Zürich 2009, 63–77. Ritzer geht in ihrem Beitrag angesichts des Pfingstregens unter anderem auf die Kritik des »Wunderlsl als Syndrom präobjektiver Weltanschauung« (ebd., 71) in den Schriften Ludwig Feuerbachs und Auguste Comtes ein. Die konkreten meteorologischen Bezüge der Wetterbeschreibungspassagen hat Michael Gamper diskutiert; vgl. ders., [Art.] *Meteorologie/Wetter*, in: Christian Begemann, Davide Guirato (Hg.), *Adalbert Stifter Handbuch*, Stuttgart 2017, 253–258, hier unter anderem 254: »Eine implizite Auseinandersetzung mit der Meteorologie der Zeit ist durch das »Wasserziehen der Sonne« (HKG 1/1, 183) gegeben, das, wie Baumgartners *Naturlehre* festhält (Baumgartner 1836, 849, 853), zwar Regen verheißt, aber in der Erzählung keinen bringt.«
- 33 Zum Verhältnis Prophetie/Prognostik, auch in der Verschränktheit beider Konzepte, vgl. unter anderem Weidner, Willer (Hg.), *Prophetie und Prognostik*.
- 34 Als Assoziation bietet sich hierbei die biblische Tradition der Wetter- bzw. Gewitteroffenbarung in ihrem Fortwirken im Motivrepertoire der *vates*-Vorläufer Klopstock, Hölderlin u.a. an. Ausführungen zum »Gewitter als Offenbarungsmedium Gottes« gibt unter anderem Wacker, *Poetik des Prophetischen*, 351.
- 35 »Er [Felix] liest und verkündet zwar das Göttliche in der Natur, aber Gott ist nicht mehr sein Gesprächspartner, Felix ist nicht mehr handelnd der Partner Gottes. Aus Handeln ist Erkennen von Ordnungen geworden« (Kaiser, *Der Dichter als Prophet*, 254).
- 36 Ebd.
- 37 Gamper *Meteorologie/Wetter*, 254.
- 38 Zu dieser Deutung vgl. Kaiser, *Der Dichter als Prophet*, 242.
- 39 Hierzu Felix Reinstadler, *Adalbert Stifter als Rhetorikschüler. Zu den Fassungen des »Haideedorfs«*, in: *Jahrbuch des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich*, 24 (2017), 131–153, hier 146.
- 40 Vgl. unter anderem Hartmut Eggert, Christine Garbe, *Literarische Sozialisation*, Stuttgart 2003. Zum Begriff der kindlichen »Phantasie« im Sinne einer Schlüsselkategorie innerhalb der literaturpädagogischen Diskurse seit dem späten 18. Jahrhundert vgl. Rüdiger Steinlein, *Die domestizierte Phantasie. Studien zur Kinderliteratur, Kinderlektüre und Literaturpädagogik des 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, Heidelberg 1987.
- 41 Franz Grillparzer, *Der arme Spielmann*, in: ders., *Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe. Gespräche*, hg. von Peter Frankl und Karl Pörnbacher, Bd. 3, München 1964, 146–186, hier 162: »Als ich mit dem Bogen über die Saiten fuhr, Herr, da war es, als ob Gottes Finger mich angerührt hätte.«

---

Adrian Renner

## Gesicht und Geschichte

*Physiognomien des Ähnlichen in Walter Benjamins »Passagen-Werk«*

---

Anfang des 20. Jahrhunderts lässt sich quer zu Denkstilen und Disziplinen ein verstärktes Interesse für das Phänomen des Ähnlichen beobachten. Sigmund Freud untersucht die »logischen Relationen« in der der »Traumbildung« als »Relation der Ähnlichkeit«,<sup>1</sup> während Ludwig Wittgenstein die Sprache als ein »kompliziertes Netz von Ähnlichkeiten, die einander übergreifen und kreuzen«<sup>2</sup> analysiert. Siegfried Kracauer fragt in seinem Essay zur Photographie nach deren mimetischer Begründung: »Und die Ähnlichkeit?«<sup>3</sup> Als Gegenmodell zu logischen, analytischen oder kausalen Begründungsformen<sup>4</sup> ist auch Ernst Cassirer am Phänomen der Ähnlichkeit interessiert. Im zweiten, dem »mythischen Denken« gewidmeten Teil seiner *Philosophie der symbolischen Formen* bespricht Cassirer die Kategorie der Ähnlichkeit als »mythische Grundanschauung«.<sup>5</sup> In der Ähnlichkeit zeigt sich der von Cassirer ausgemachte »Grundzug des mythischen Denkens«, nämlich das Fehlen einer »festen Grenzscheide zwischen dem bloß ›Vorgestellten‹ und der ›wirklichen Wahrnehmung‹, zwischen Wunsch und Erfüllung, zwischen Bild und Sache.«<sup>6</sup> Für das mythische Denken kann es, so Cassirer, »keine scharfe Scheidung des ›Innen‹ und ›Außen‹, des ›Wesentlichen‹ und ›Unwesentlichen‹ geben, weil eben jede wahrnehmbare Gleichheit oder Ähnlichkeit für den Mythos der unmittelbare Ausdruck einer Identität des *Wesens* ist.«<sup>7</sup> An einer späteren Stelle heißt es, dass »jede Art von Ähnlichkeit« dem mythischen Denken »als Zeugnis einer ursprünglichen Gemeinschaft, einer Wesensidentität gilt.«<sup>8</sup>

Doch wie wird die Ähnlichkeit zum Ausdruck einer vermeintlichen »Wesensidentität«? Im mythischen Denken, so Cassirer, wird die Wirklichkeit gerade nicht in Eigenschaften zergliedert, um Teile eines Ganzen zu unterscheiden. Vielmehr ist im mythischen Denken die Wirklichkeit als grundsätzliche Einheit gegeben, die durch »jede Ähnlichkeit in der sinnlichen Erscheinung«<sup>9</sup> verbürgt wird. Für Cassirer ist die mythische Welt von Ähnlichkeiten durchsetzt, weil sich gerade in der Ähnlichkeit die Wirklichkeit in ihrer Wirkkraft zeigt: »Die Gleichheit oder Ähnlichkeit ist daher niemals ein bloßer Relations- und Reflexionsbegriff, sondern sie ist eine reale Kraft, – ein schlechthin Wirkliches, weil sie ein schlechthin Wirksames ist.«<sup>10</sup> Cassirer interessiert sich für das Ähn-

liche als Index verborgener Zusammenhänge in der Wirklichkeit. Im Ähnlichen zeigt sich die Wirklichkeit in der sonst nicht unmittelbar manifesten Seite der »Kraft« und des »schlechthin Wirksamen!«. Der Mythos stellt die Wirklichkeit als substanziellen Zusammenhang aller Dinge dar, der sich unmittelbar in den sinnlichen Erscheinungen des Ähnlichen ausdrückt. Die Vorstellung der Wirklichkeit als wirkender Kraft indiziert damit gleichzeitig den archaischen und vorgeschichtlichen Charakter dieses Wirklichkeitsverständnisses.

In Kontext eines modernen Interesses an als archaisch markierten Denkformen steht auch Benjamins im Jahr 1933 verfasster, zu Lebzeiten jedoch unpublizierter Aufsatz mit dem Titel *Lehre vom Ähnlichen*. Als Vorstufe existieren zwei wohl 1932 verfasste kurze Arbeiten *Zur Astrologie* und *Zur Erfahrung*<sup>11</sup> sowie eine Umschrift aus dem Jahr 1934 mit dem Titel *Über das mimetische Vermögen*. Diese Texte Benjamins werden vornehmlich aufgrund der darin enthaltenen sprachtheoretischen Überlegungen meist als Aktualisierungsversuch von Benjamins frühen Arbeiten zur Sprachphilosophie gesehen oder in Beziehung zum Problem der Erinnerung gesetzt, wie es sich von Benjamins Proust-Lektüren und der *Berliner Kindheit um 1900* her ergibt.<sup>12</sup> Benjamins Texte zum Problem der Ähnlichkeit lassen sich jedoch auch in einen thematisch und zeitlich näherliegenden Zusammenhang stellen: Der Arbeit an Benjamins groß angelegtem, unvollendetem Werk über die Pariser Passagen, die sich von 1927 bis zu Benjamins Tod 1940 erstreckt.

Denn auch für Benjamins Konzeption des Passagen-Raumes sowie für die im *Passagen-Werk* zentrale Kategorie des »dialektischen Bildes« sind Bezüge zu Benjamins Ähnlichkeits-Aufsätzen nachweisbar. Diese Bezüge betreffen Benjamins Beschäftigung mit sprachphysiognomischen Ansätzen, die für Benjamin vermittels der darin ausgedrückten Ähnlichkeitsrelationen eine größere Tragweite haben als bisher angenommen. Eine Rekonstruktion dieser Bezüge zu Benjamins *Lehre vom Ähnlichen* bildet den ersten Teil des vorliegenden Aufsatzes, bevor im zweiten Teil die Tragweite eines physiognomischen Ähnlichkeitsdenkens in den Aufzeichnungen des *Passagen-Werks* umrissen wird. Während die Forschung zum *Passagen-Werk* die Bildlogik des Passagen-Raumes üblicherweise über das Paradigma des Traumes und der Traumdeutung Sigmund Freuds rekonstruiert,<sup>13</sup> lässt sich anhand des Ähnlichkeitsthemas herausarbeiten, wie Benjamin Geschichte nicht als zu deutende Zeichen, sondern vermittels einer sich im Ähnlichen darstellenden Wirkkraft zu fassen sucht; dies geschieht am Ende des Aufsatzes in einer Darstellung des Verhältnisses von Benjamins Kategorien der »unsinnlichen Ähnlichkeit« und des »dialektischen Bildes«. Ziel ist es, in diesen drei Schritten Benjamins Ähnlichkeitsaufsatz nicht als sprachphilosophischen Beitrag zu verstehen, sondern die Über-



schneidungen und Korrespondenzen von Benjamins sprachphilosophischer Darstellung des Ähnlichkeitsthemas zu dessen geschichtsphilosophischem Spätwerk herauszuarbeiten.

*Werners »Sprachphysiognomie« und  
Benjamins Begriff der »unsinnlichen Ähnlichkeit«*

Sowohl in der *Lehre vom Ähnlichen* als auch in der späteren Umschrift *Über das mimetische Vermögen* umreißt und skizziert Benjamin auf zugespitzte und thetische Weise das Konzept einer »unsinnlichen Ähnlichkeit«. In der *Lehre vom Ähnlichen* wird dieses Konzept in zwei spekulativen Zusammenhängen entfaltet: als kulturgeschichtlicher Abriss und als sprachphilosophische Überlegung. Zunächst, und das ist die kulturgeschichtliche Spekulation, waren laut Benjamin Ähnlichkeiten in einer Vorzeit durch ein dem Menschen eigenes »mimetisches Vermögen« (GS II, 204) in der Umwelt als »natürliche| Korrespondenzen« (GS II, 205) gegeben. Benjamin setzt hier, ähnlich wie Cassirer, einen mythisch grundierten Ähnlichkeitsbegriff an, bei dem Ähnlichkeiten eine »Wesensidentität« indizieren. In der wohl 1932 verfassten Vorstudie zur *Lehre vom Ähnlichen* unter dem Titel *Zur Astrologie* schreibt Benjamin, dass »Ähnlichkeiten nicht durch zufällige Vergleiche unsererseits in die Dinge hineingetragen werden, sondern daß sie alle [...] Auswirkungen einer eigens in ihnen wirkenden, einer mimetischen Kraft sind.«<sup>14</sup> (GS VI, 192) Hier gelangt Benjamin zu einer nahezu identischen Formulierung wie Cassirer, für den das mythische Ähnlichkeitsdenken eine »reale Kraft« als »schlechthin Wirksames« ausdrückt.

Für Benjamin ist das »mimetische Vermögen«, Ähnlichkeiten wahrzunehmen, das den Menschen der Frühzeit auszeichnete, heute verkümmert. Benjamin spricht von der »Hinfälligkeit« und dem »Absterben des mimetischen Vermögens« und schreibt: »Offenbar scheint doch die Merkwelt des modernen Menschen sehr viel weniger von jenen magischen Korrespondenzen zu enthalten als die der alten Völker oder auch der Primitiven.« (GS II, 206) Die Wirkmacht des Ähnlichen – und hier setzt in der *Lehre vom Ähnlichen* die sprachphilosophische oder sprachmystische Spekulation ein –, ist jedoch nicht einfach verschwunden, sondern ist in der Sprache aufgegangen, die für Benjamin »die höchste Verwendung des mimetischen Vermögens« beschreibt. Die Sprache, erklärt Benjamin, werde zum »Medium, in das ohne Rest die frühern Merkfähigkeiten für das Ähnliche so eingegangen seien«, und folgert: »Schrift und Sprache sind es, an die die Hellsicht ihre alten Kräfte im Laufe der Geschichte abgetreten hat.« (GS II, 209)

Wie lässt sich eine solche Aussage verstehen, wenn man sie nicht als hyperbolische Spekulation abtun möchte? Dass solchen Sätzen etwas Unerklärbares anhaftet, das sich gerade aus deren thetischer Verdichtung ergibt, gehört zum Stil der zur Selbstverständigung und nicht für die Publikation verfassten Texte Benjamins. Um Aussagen wie dieser einen Kontext zu verleihen, der nicht in Benjamins eigenen Schriften verharret, sondern über diese hinausweist, soll Benjamins sprachphilosophische Spekulation in der *Lehre vom Ähnlichen* in Beziehung zu sprachanthropologischen Überlegungen der 1930er Jahre gesetzt werden, über die sich Benjamins Position besser bestimmen lässt. Einen Ansatzpunkt bieten insbesondere die 1932 erschienene *Grundfragen der Sprachphysiognomik* des Anthropologen Heinz Werner, die Benjamin 1935 in seiner Sammelrezension *Probleme der Sprachsoziologie* mit dem Hinweis erwähnt, das Werk habe den Problemen der Sprachphysiognomik »derzeit ihre fortgeschrittenste Gestalt abgewonnen« (GS III, 478). Es existiert zudem ein kurzes Manuskript Benjamins mit Kommentaren zu Werners *Grundfragen*, das ebenfalls im Zusammenhang mit den beiden Ähnlichkeitsaufsätzen steht (vgl. GS II, 957) und von den Herausgebern auf »um 1933« datiert ist. Die Auseinandersetzung mit dem Werk Werners überschneidet sich mit den beiden Ähnlichkeitstexten Benjamins und lässt sich als Folie für Benjamins eigene Behandlung des Themas heranziehen.<sup>15</sup>

Benjamins *Lehre vom Ähnlichen* bezieht sich selbst abgrenzend auf sprachphilosophische Überlegungen der 30er Jahre, nämlich auf Rudolf Leonhards Schrift *Das Wort*, die die Verbindung von Wort und Bedeutung im Onomatopoeischen zu belegen sucht. Benjamin nennt diese Erklärung die »rohestell« und »primitivstell« Form der Postulierung von Ähnlichkeitsrelationen zwischen Sprache und Bedeutung und stellt die Frage, wie Leonhards Onomatopoeetik »ausgebildet und schärferer Einsicht angepaßt« werden könne, um dann zu behaupten, der »Schlüssel, welche diese These eigentlich erst völlig transparent macht, liegt in dem Begriff einer unsinnlichen Ähnlichkeit« (GS II, 207). Benjamin veranschlagt diese »unsinnlichen Ähnlichkeiten« für die Sprache jedoch gerade nicht im Gesprochenen, sondern im »Verhältnis des Schriftbildes von Wörtern oder Lettern zu dem Bedeuteten« (GS II, 208). An dieser Stelle helfen Werners sprachphysiognomische Überlegungen weiter, in denen ebenfalls diese Relation von Schriftbild und Bedeutung zum Ausgangspunkt genommen wird. Anders als bei Benjamin geht es bei Werner jedoch darum, im Verhältnis von Schriftbild und Bedeutung über physiognomische Verfahren eine substantielle Relation aufzuzeigen. Werners sprachphysiognomische Beschreibungen können gerade nicht als Vorbilder für Benjamins in der Sprache ausgemachte unsinnliche Ähnlichkeiten betrachtet werden, zeigen aber eine mögliche Basis

auf, auf welcher Benjamin zu seinem Begriff der unsinnlichen Ähnlichkeit findet.<sup>16</sup> Vermittels Werners Überlegungen zur Sprachphysiognomie lassen sich auch die Bezüge zwischen Benjamins Ähnlichkeitsaufsatz und dem *Passagen-Werk* herausarbeiten.

Werners *Grundfragen* stellen eine Bedeutungstheorie der Sprache dar, die sich gegen eine »sachlich-technisch-begriffliche« Auffassung von Sprache richtet, in der Bedeutung semantisch bestimmbar und erklärbar sein soll. Dem entgegen stellt Werner eine mimetische Relation von Sprache und Wirklichkeit, die sich erst über ein physiognomisches Verhältnis zur Sprache erschließt. Werner bestimmt dies durch das physiognomische Paradigma des Gesichts und des »eigentlich Gesichthafte[n]«, welches sich nur im Gesicht als Ganzes zeige: »Die Physiognomie hingegen bleibt nur soweit lebendig, soweit wir die eigentümliche Dynamik, welche durch das Ganze zieht, sich als ›Zug‹ ausdrückt, sinnhaft erleben.«<sup>17</sup>

Werners bestimmende These ist es, dass die Bedeutung von Wörtern genau durch diese Gesichthaftigkeit erlebbar gemacht wird, was Werner durch Protokolle von Versuchspersonen verdeutlicht, die physiognomische Beschreibungen einzelner Wörter liefern.<sup>18</sup> Werner beschreibt diesen physiognomischen Zusammenhang in Begriffen wie »Wortbild« oder spricht von »Wortleiber[n] von eigentümlicher substantieller Qualität.«<sup>19</sup> Leiblichkeit bezieht sich auf die Materialität des Wortes, das seine Bedeutung substantiell ausdrückt. Für diese Ausdrucksdimension der Sprache steht das physiognomische Paradigma des Gesichts. Entgegen einer onomatopoetischen Ähnlichkeit zwischen Wort und Sache erscheint Bedeutung im Wort als dessen physiognomisch deutbare Substanzialisierung. Bildhaftigkeit, heißt es bei Werner, »ist daher ein besonders Kennzeichen der Ausdruckssprache; so unterscheidet sich diese von jeder anderen Sprachform, daß die Versinnlichung der Ideen durch substantielle Darstellung erfolgt.«<sup>20</sup> Für Werner zeigt sich dieser physiognomische Gehalt in der Vermittlung von Wort und Bedeutung als »anschaulbare Kraft, Lebendigkeit und Spannung«.<sup>21</sup>

Benjamins Begriff der »unsinnlichen Ähnlichkeit«, wie sie die Sprache bietet, verwirft die sinnlich gegebene Evidenz des Ähnlichen, behält aber den Gedanken des im Ähnlichen indizierten substantiellen Zusammenhangs bei. Hierzu greift Benjamin ebenfalls auf physiognomische Beispiele zurück: In der *Lehre vom Ähnlichen* heißt es, die »mit Bewußtsein wahrgenommen Ähnlichkeiten – z.B. in Gesichtern – sind verglichen mit den unzählig vielen unbewußt oder auch garnicht wahrgenommenen Ähnlichkeiten wie der gewaltige unterseeische Block des Eisbergs im Vergleich zur kleinen Spitze, welche man aus dem Wasser ragen sieht.« (GS II, 205) Was ehemals sinnlich erscheinende Ähn-

lichkeit war, ist in die Sprache als unsinnliche Ähnlichkeit gewandert.<sup>22</sup> In der Vorstudie *Zur Astrologie* schreibt Benjamin: »Ganz ohne Zweifel hat z. B. die Antike im Physiognomischen einen weit schärferen mimetischen Sinn gehabt als die heutigen Menschen, die nur noch Gesichts-, kaum mehr Leibähnlichkeiten erkennen.« (GS VI, 193) Der physiognomische Zusammenhang wird nur auf der Basis der sinnlichen Wahrnehmung negiert, jedoch auf der Basis der »Wesensidentität« (Cassirer) von Sprache und Bedeutung, wie es auch Werner postuliert, beibehalten. Benjamins eigene Fassung der Ähnlichkeitsproblematik lässt sich als Radikalisierung von Werners physiognomischem Verfahren verstehen, in dem Sprache als Träger physiognomisch lesbarer Ähnlichkeitsrelationen betrachtet wird.

Weiterhin radikalisiert Benjamin das sprachphysiognomische Fundament seiner Überlegungen in Bezug auf die Geschichtlichkeit des Ähnlichen. Benjamin kritisiert in der Notiz über die *Grundfragen der Sprachphysiognomik*, dass bei Werner »die historische Frage überhaupt nicht zu ihrem Recht« (GS II, 957) komme. In der *Lehre vom Ähnlichen* steht an dieser Stelle das geschichtliche Schema von Ursprung und Verfall in der Evidenz des Ähnlichen, bei dem »in einer entlegenen Vergangenheit« (GS II, 211) eine durch Ähnlichkeiten kosmologische Ordnung sich im sprachlichen »Archiv unsinnlicher Ähnlichkeiten« (GS II, 208) bewahrt hat. Vom Einsatz einer archaischen Ursprungsfiktion – und hierin liegt die wesentliche Pointe – geht Benjamin über zu einer Verzeitlichung der Evidenz des Ähnlichen. Ähnlichkeiten sind nicht mehr schlicht gegeben, sondern abhängig vom zeitlichen Moment ihres Eintreffens, dessen Wahrnehmung Benjamin als »Eigentümlichkeit der Ähnlichkeit« wie folgt beschreibt: »Ihre Wahrnehmung ist in jedem Fall an ein Aufblitzen gebunden. Sie huscht vorbei, ist vielleicht wiederzugewinnen, aber kann nicht eigentlich wie andere Wahrnehmungen festgehalten werden.« (GS II, 206) Die substantielle, aber nicht mehr sinnlich unmittelbar gegebene Evidenz des Ähnlichen schlägt sich in der instabilen Zeitlichkeit des Plötzlichen und Momenthaften nieder.

Die geschichtliche Dimension des Ähnlichen, die sich durch den Fokus auf die Sprache ergibt, liegt einerseits in dem von Benjamin ausgemachten »Zeitmaß [...], in welchem Ähnlichkeiten, flüchtig und um sogleich wieder zu versinken, aus dem Fluß der Dinge hervorblitzen« (GS II, 209), andererseits in der Annahme einer archaischen – um mit Cassirer zu sprechen: mythischen – Welt, in der Ähnlichkeiten substantielle Wesenszusammenhänge ausdrücken. Diese Anlage ist, wie im Folgenden zu zeigen ist, auch für Benjamins unvollendetes Hauptwerk der 1930er Jahre, das *Passagen-Werk* maßgeblich; im *Passagen-Werk* wird Geschichte in einem dialektischen Wechselspiel von sinnlichen und unsinnlichen Ähnlichkeiten zum Thema. Für die Konzeptualisierung des

Raumes der Pariser Passagen greift Benjamin auf physiognomische Ähnlichkeitskonzepte zurück, die sich von Werners *Grundfragen der Sprachphysiognomie* her skizzieren lassen. Benjamins Darstellung des Passagen-Raumes im *Passagen-Werk* lässt sich derart vermittelt der archaischen oder mythischen Dimension des Ähnlichen rekonstruieren: Geschichte erscheint im Passagen-Raum unter dem Vorzeichen der Ähnlichkeit. Dies betrifft diejenige Art von Geschichte, die in den Passagen im Raum sichtbar wird und die Benjamin unter dem Rückgriff auf mythische Zeitformen charakterisiert, wie auch die Theorie der Geschichtsschreibung, die Benjamin im *Passagen-Werk* skizziert.

*Physiognomie und Ähnlichkeit im »Passagen-Werk«*

Für Benjamin stellt sich – so der grundsätzliche Einsatzpunkt des *Passagen-Werks* – Geschichte in den Pariser Passagen als Raum dar. Benjamin fasst diese spezifische Räumlichkeit der Passagen in Konzeptionen und Begriffen wie »Zeitraum«, »Raumbild« oder »Traumbild«, mit denen eine bestimmte Erscheinungsweise – angezeigt in Konzeptionen wie »bildliche Erscheinung«, »Superposition« oder »Zweideutigkeit« – korrespondiert. Diesen Konzeptionen liegt der im *Passagen-Werk* vielfach wiederholte Gedanke zu Grunde, dass in den Passagen geschichtliche Zeit und Raum in ein wechselseitig bedingtes Verhältnis treten, so dass den »Phantasmagorien des Raumes [...] die Phantasmagorien der Zeit leutsprechen« (GS V, 55), wie es im 1935 verfassten Exposé zum *Passagen-Werk* heißt. Die phantasmagorische Qualität, die den Raum der Pariser Passagen durch die Darstellung einer zeitlichen Qualität auszeichnet, ist mit den Begriffen des Traumes und des Bildes gekennzeichnet, wie folgende Aufzeichnung zeigt:

Das träumende Kollektiv kennt keine Geschichte. Ihm fließt der Verlauf des Geschehens als immer Nämliches und immer Neuestes dahin. Die Sensation des Neuesten, Modernsten ist nämlich ebensowohl Traumform des Geschehens wie die ewige Wiederkehr alles Gleichen. Die Raumwahrnehmung, die dieser Zeitwahrnehmung entspricht, ist die Durchdringungs- und Überdeckungs-transparenz der Welt des Flaneurs. (GS V, 679)

In den Pariser Passagen treten »Raumwahrnehmung« und »Zeitwahrnehmung« in ein Verhältnis, das zur Aufhebung der geschichtlichen Zeit führt. An deren Stelle treten Konzeptionen des Traums und des Mythos.<sup>23</sup> Mit dem Traum teilen die Passagen eine sich in Überlagerungen und Überdeckungen äußernde Bildlichkeit.

Benjamin kennzeichnet die Traumlogik der »Raumwahrnehmung« der Pariser Passagen auch als die »fundamentale[] Zweideutigkeit der Passagen« (GS V, 659). So spricht Benjamin in einer Aufzeichnung der *Pariser Passagen II*, die später nur geringfügig variiert in das Spiegel-Konvolut übernommen wird, von der »Zweideutigkeit der Passagen als einelrl Zweideutigkeit des Raumes« (GS V, 1050; vgl. GS V, 672). Mit der Zweideutigkeit des Raumes korrespondiert jene »Zeitwahrnehmung«, die die Ambivalenz des Zeitlichen zwischen der »Wiederkehr des Gleichen« und der »Sensation des Neuesten« beschreibt. Die Passagen werden durch ihre dem Traum analoge Logik des Bildlichen zu einem zweideutigen Raum, in dem die Dinge ihre geschichtliche Bedingtheit verlieren.<sup>24</sup> Hieraus erklärt sich auch Benjamins Interesse an technischen Bildmedien und Darstellungsformen wie dem Diorama, dem Panoptikum, der Photo-Montage oder dem Stereoskop. »Photographie« und »Panorama« sind jeweils ein eigenes Konvolut gewidmet. Die Innovationen der Bildproduktion werden bei Benjamin direkt mit jener »Urgeschichte« kurzgeschlossen, die in den Pariser Passagen bildlich wiederkehrt: »Daß zwischen der Welt der modernen Technik und der archaischen Symbolwelt der Mythologie Korrespondenzen spielen, kann nur der gedankenlose Betrachter leugnen« (GS V, 576), heißt es hierzu im N-Konvolut. Benjamin versteht die bildliche Logik der Überlagerung und Überdeckung mit der zeitlichen Pointe einer Überlagerung verschiedener Zeitschichten. Benjamin verbindet die phantasmagorische und traumartige Erscheinungsweise des Passagen-Raumes mit der These der Ambivalenz von geschichtlichen Bezügen. Die phänomenal bildliche Zweideutigkeit der Passagen wird so von Benjamin zum Ausdruck geschichtlicher Ambivalenz erklärt, in der sich Zeitstufen überlagern und durchdringen. Benjamin erklärt in einer der zentralen methodischen Reflexionen zu Beginn des K-Konvoluts das 19. Jahrhundert zum »Zeitraum«, der gleichermaßen ein »Zeit-traum« sei, »in dem das Individualbewußtsein sich reflektierend immer mehr erhält, wogegen das Kollektivbewußtsein in immer tieferem Schläfe versinkt.« (GS V, 491 f.) Der Passagen-Raum wird zum Ausdruck einer traumartigen Zeitenthobenheit, die Benjamin mit Begriffen des Mythos und der Urgeschichte in Verbindung bringt. Die Verräumlichung der Geschichte in den Pariser Passagen geht einher mit der Auflösung geschichtlicher Markierungen in einer fundamentalen, geschichtlichen »Zweideutigkeit«.

Benjamins Betrachtung des Passagen-Raumes als Ansammlung zweideutiger, in die mythische Urgeschichte zurückreichender Traumbilder wirft die Frage auf, was in diesen Bildern dargestellt ist. Was bedeuten die Traumbilder der Passagen als kollektiver Traum, der sich nach Benjamin in den Pariser Passagen verkörpert? Programmatisch schließt die zuvor zitierte Aufzeichnung

mit: »Ihm [dem Kollektivbewusstsein] müssen wir nachgehen, um das XIX. Jahrhundert in Mode und Reklame, Bauten und Politik als die Folge seiner Traumgesichte zu deuten.« (GS V, 491 f.) Angesichts solcher Aussagen scheint es naheliegend, den Prozess historiographischer Erkenntnis in Analogie zu den Verfahren der Traumdeutung, wie sie Sigmund Freud entworfen hat, zu sehen. Hierzu schreibt etwa Sigrid Weigel: »Tritt in Benjamins Urgeschichte der Moderne die Entzifferung der Dinge, der Produkte einer kollektiven bzw. historischen Herstellung, an die Stelle der Traumdeutung, der Entzifferung der individuellen Bilderschrift des Traums, dann transformiert er das Verfahren der Psychoanalyse in die Kulturgeschichte.«<sup>25</sup>

Diesem in der Forschung wiederholt gemachten Vorschlag möchte ich hier eine andere Wendung geben. Im Folgenden soll der Ähnlichkeitsaufsatz Benjamins als Ausgangspunkt genommen werden, um die spezifische Bildlogik der Passagen unter dem Paradigma des Ähnlichen zu betrachten. Denn Benjamin interessiert sich im *Passagen-Werk* weniger für die Analyse der Traumbilder der Passagen auf deren Gehalt hin, sondern vielmehr für den Ausweis der bildnerischen Traumlogik der Passagen als solcher. Diese Differenz lässt sich anhand eines der zentralen Sätze von Freuds *Traumdeutung* verdeutlichen. In Freuds Schrift heißt es zu Beginn des zentralen IV. Kapitels zu den Verfahren der Traumarbeit: »Der Trauminhalt ist gleichsam in einer Bilderschrift gegeben, deren Zeichen einzeln in die Sprache der Traumgedanken zu übertragen sind. Man würde offenbar in die Irre geführt, wenn man diese Zeichen nach ihrem Bilderwert anstatt nach ihrer Zeichenbeziehung lesen wollte.«<sup>26</sup> Benjamin geht es in den Passagen-Aufzeichnungen genau um diesen »Bilderwert« der Passagen: Anstelle die Frage nach der Bedeutung der Bildlichkeit der Passagen auf der Ebene zu entschlüsselnder Zeichenbeziehungen zu stellen, scheint die wichtigere Frage für Benjamin zu sein, *wie* sich Geschichte als Bild darstellt.<sup>27</sup> Wie sich dieser »Bilderwert« (Freud) der Passagen gestaltet, soll im Folgenden durch den Rückgriff auf die zuvor dargelegten Beziehungen zwischen Ähnlichkeitsdenken und Physiognomie entfaltet werden. So macht bereits die Bezeichnung vom »Traumgesichte« den physiognomischen Einsatzpunkt von Benjamins Darstellung des Passagen-Raumes deutlich, der über die Bezüge zu Werners *Grundfragen der Sprachphysiognomik* und Benjamins Ähnlichkeits-Texten entfaltet werden kann.

Von entscheidender Bedeutung ist in diesem Zusammenhang eine Aufzeichnung aus dem *Passagen-Werk*, in der Benjamin versucht, den Effekt der »Durchdringungs- und Überdeckungstransparenz« (GS V, 679), der bereits in der zitierten Aufzeichnung zur Kennzeichnung der Passagen-Raumes benutzt wurde, zu präzisieren. Benjamin verwendet hierzu auch den technischeren Be-

griff der Superposition, der Überlagerung zweier Bilder. Diesen Begriff der Superposition erklärt Benjamin in einer Aufzeichnung aus dem M-Konvolut im Rückgriff auf eine physiognomische Überlegung:

Die Erscheinungen der Superposition, der Überdeckung, die beim Haschisch auftreten, unter dem Begriffe der Ähnlichkeit zu fassen. Wenn wir sagen, ein Gesicht sei dem anderen ähnlich, so heißt das, gewisse Züge dieses zweiten Gesichts erscheinen uns in dem ersten, ohne daß das erste aufhört zu sein, was es war. Die Möglichkeit derart in Erscheinung zu treten sind aber keinem Kriterium unterworfen und daher unbegrenzt. Die Kategorie der Ähnlichkeit, die für das wache Bewußtsein nur eine sehr eingeschränkte Bedeutung hat, bekommt in der Welt des Haschisch eine uneingeschränkte. In ihr ist nämlich alles: Gesicht, hat alles den Grad von leibhafter Präsenz, der es erlaubt, in ihm wie in einem Gesicht nach erscheinenden Zügen zu fahnden. Selbst ein Satz bekommt unter diesen Umständen ein Gesicht (ganz zu schweigen vom einzelnen Wort) und dieses Gesicht sieht dem des ihm entgegengesetzten Satzes ähnlich. (GS V, 526)

Die Bildlogik der Superposition betrifft aber keineswegs nur Benjamins-Haschischexperimente, sondern Benjamins Konzeption des Passagen-Raumes insgesamt. In einer frühen Variante zur bereits zitierten Aufzeichnung zum Verhältnis von »Raumwahrnehmung« und »Zeitwahrnehmung« in den Passagen nutzt Benjamin ebenfalls den Begriff der »Superposition«.<sup>28</sup> Wie im Haschischrausch der Wahrnehmung nicht bewusste Ähnlichkeiten zum Vorschein kommen sollen, werden die Passagen in ihren »Traumgestalten« und in ihrem »Traumgesichte« als Wahrnehmungsraum betrachtet, der unter physiognomischen Ähnlichkeitsbeziehungen steht.<sup>29</sup> Als physiognomisch indizierte Ähnlichkeiten sind diese auf eminente Weise bildlich gestaltet und stehen unter dem physiognomischen Paradigma des Gesichts. Benjamins Verweis auf die sich in Wörtern und Sätzen einstellenden Gesichter weist deutliche Analogien zu Werners sprachphysiognomischen Überlegungen auf, die »Bildhaftigkeit« und »Ausdruckshaftigkeit« der Sprache physiognomisch als deren Gesicht zu beschreiben suchen.

Im *Passagen-Werk* finden sich Bezüge zu Benjamins Ähnlichkeitsaufsatz. Wichtiger als die Bezüge einzelner Aufzeichnungen ist jedoch die strukturelle Dimension des Ähnlichkeitsthemas für die Konstruktion des »Bilderwerts« (Freud) der Passagen und deren archaischen oder mythischen Kern. Wie die sich physiognomisch einstellenden Ähnlichkeiten bei Benjamin zum Modus der »Erscheinung« werden, durch den der Wahrnehmungsraum der Passagen mit »leibhafter Präsenz« versehen wird, lässt sich besonders an zwei prominenten Typisierungen des *Passagen-Werks* aufzeigen: den Figuren des Sammlers



und Flaneurs, denen Benjamin jeweils ein eigenes Konvolut gewidmet hat. Beide stellen hervorgehobene Bewohner des Passagen-Raumes dar, die in einem besonderen physiognomischen Verhältnis zur Bildlichkeit des Passagenraums stehen. Beim Flaneur geschieht das, in dem dieser sich in seinen Spaziergängen ganz der ihn umgebenden Bildhaftigkeit des Raumes hingibt. Vom Flaneur heißt es bei Benjamin: »Die Phantasmagorie des Flaneurs: das Ablesen des Berufs, der Herkunft, des Charakters von den Gesichtern« (GS V, 540). Der Flaneur betrachtet nicht nur die vorbeiziehenden Passanten mit dem ihm oder ihr eigenen physiognomischen Blick, sondern den durchwanderten Raum als Ganzen. Denn auch dieser verdichtet sich dem Flaneur zum Gesicht, wie die bereits teilweise zitierte Aufzeichnung zur Zweideutigkeit des Passagenraumes mit dem Vermerk »Flanieren« zeigt:

Blickwispern füllt die Passagen. Da ist kein Ding, das nicht ein kurzes Auge wo man es am wenigsten vermutet, aufschlägt, blinzeln schließt, siehst du aber näher hin, ist es verschwunden. Dem Wispern dieser Blicke leiht der Raum sein Echo: »Was mag in mir, so blinzelt er, sich wohl ereignet haben?« Wir stutzen. »Ja, was mag in dir sich wohl ereignet haben?« so fragen wir leise zurück. (GS V, 672)<sup>30</sup>

Der Flaneur interessiert sich nicht nur für das »Ablesen« von »Gesichtern«, sondern liest den Raum selbst als Gesicht. Im physiognomischen Blick des Flaneurs auf den Passagen-Raum zerfällt Geschichte in Geschichten. Benjamin hat dies an mehreren Stellen als das »Kolportagephänomen des Raumes« bezeichnet, in dem sich die »grundlegende Erfahrung des Flaneurs« ausdrücke. Durch diese werde »simultan was alles nur in diesem Raume potentiell geschehen ist, wahrgenommen.« (GS V, 527) Auch die vom Passagen-Raum kolportierten Geschichten speisen sich aus der Bildlogik des Ähnlichen. Die simultane Überdeckung und Überlagerung von Ereignissen wird erneut mit der Pointe der Auflösung von geschichtlichen Bezügen versehen. Wo Geschichte im physiognomischen Blick kolportiert wird, verfällt ihre historische Spezifität.

Auch die zweite von Benjamin entworfene Figur des Passagen-Raumes unterliegt dessen physiognomischer Bildlichkeit: Während der Flaneur den Passagenraum durchläuft, baut sich der Sammler in seinen Sammlungen eigene Räume, deren Anordnungen auf dem physiognomischen Zusammenhang der Dinge beruhen. Das Ordnungsprinzip von Sammlungen bezeichnet für Benjamin die Ausdruckshaftigkeit der gesammelten Objekte. So wird der Sammler bei Benjamin zum »Physiognomiker der Dingwelt«, dessen Blick auf die Dinge »mehr und anderes sieht als der des profanen Besitzers und den man am besten mit dem des großen Physiognomikers zu vergleichen hätte.« (GS V, 274) Physiognomische Ähnlichkeiten werden auf diese Weise zum ordnenden Prin-

zip des Sammlers. Der Sammler beurteilt Dinge nicht nach ihrem Nutzwert, sondern schafft ein Verweissystem unter den Dingen, das Benjamin mit einer »magischen Enzyklopädie« vergleicht und als »Weltordnung« bezeichnet (GS V, 274). Für Benjamin stellt die Sammlung ein »neues eigens geschaffenes historisches System« (GS V, 274) dar, in dem »jedwedes einzelnes Ding zu einer Enzyklopädie aller Wissenschaft von dem Zeitalter, der Landschaft, der Industrie, dem Besitzer von dem es herkommt« (GS V, 274) wird.

Während die Erzählform dieser physiognomischen Ausdruckhaftigkeit beim Flaneur die Kolportage ist, ist es beim Sammler die Anekdote, in der jedes Ding in der Sammlung ausdrucksstark für eine Geschichte steht. In einer Aufzeichnung der *Pariser Passagen I* schreibt Benjamin:

Die Anekdote rückt uns die Dinge räumlich heran, läßt sie in unser Leben treten. Sie stellt den strengen Gegensatz zur Geschichte dar, welche die Einfühlung verlangt, die alles abstrakt macht. [...] Die wahre Methode die Dinge sich gegenwärtig zu machen, ist: sie in unserm Raum (nicht uns im ihren) vorzustellen. Dazu vermag nur die Anekdote uns zu bewegen. Die Dinge so vorgestellt, dulden keine vermittelnde Konstruktion aus »großen Zusammenhängen«l. (GS V, 1014)

Benjamin hat diese Aufzeichnung in leicht veränderter Form in das dem Sammler gewidmete H-Konvolut mit dem in Klammern gesetzten Hinweis »So tut der Sammler, so auch die Anekdote« (GS V, 272) übernommen. Wie beim in der Figur des Flaneurs dargestellten »Kolportagephänomen des Raumes« liegt der Anekdote das Prinzip räumlicher Simultanität zu Grunde, in der die geschichtliche Zeit in der unmittelbaren physiognomischen Evidenz von Bildern aufgehoben wird. Der Flaneur erweckt die Passagen zur »leibhaftigen Präsenz« (GS V, 526), in dem Inneres und Äußeres, Altes und Neues auf rauschhafte Weise »verähnlicht« (GS V, 527) und das Pariser Stadtbild aus seiner unvermittelten Bildhaftigkeit als »Blickwispere« gelesen wird. Der Sammler, der »Physiognomiker der Dingwelt«, entwirft aus den sich ihn umgebenden Gegenständen Anordnungsräume, in deren »magischen« Ähnlichkeitsbeziehungen sich »die niedrigste und höchste Form der Mimesis« (GS V, 660) überkreuzen.

Sowohl Sammler als auch Flaneur geht es nicht um die Deutung von Bildern, sondern um die unvermittelte Evidenz des Ähnlichen, die sich im »Bilderwert« des Passagen-Raumes einstellt. Die physiognomisch-zweideutigen Bilder des *Passagen-Werks*, in denen »wie in einem Gesicht nach erscheinenden Zügen zu fahnden« (GS V, 526) ist, verweisen auf Benjamins eigene Überlegungen zum Begriff der Ähnlichkeit wie auf Werners sprachphysiognomische Verfahren.<sup>31</sup> Benjamins Ähnlichkeitsaufsatz lässt sich nicht nur als sprachphilosophische Spekulation sehen, sondern auch in Beziehung zur geschichtsphilosophi-

schen Anlage des *Passagen-Werks* setzen. Denn die entscheidende Pointe in der Bildlichkeit der Passagen liegt in der räumlichen Simultanität sich überlagernder und überdeckender Bilder, durch die sich Stillstellung und Aufhebung von Geschichte im Passagen-Raum vollzieht. Die Passagen werden vermittels der sich in ihnen physiognomisch einstellenden Ähnlichkeitsbeziehungen, denen Figuren wie der Sammler oder der Flaneur nachspüren, zum Raum einer mit Cassirer als mythisch oder mit Benjamins eigenem Ähnlichkeits-Aufsatz als archaisch beschreibbaren Zeitlichkeit. Dieser die Zeit aufhebenden Dimension des Ähnlichen stellt Benjamin die Erkenntnis des Historikers unter dem Begriff des »dialektischen Bildes« entgegen.

*»Unsinnliche Ähnlichkeit« und dialektisches Bild*

Im *Passagen-Werk* findet sich mit dem als »Erwachen« bezeichneten Einsatzmoment historiographischer Erkenntnis ein zentraler Gegenpunkt zu den Traumbildern der Passagen. Das Moment des Erwachens, von Benjamin vornehmlich im K- und N-Konvolut dargestellt, macht »das Gewesene zum dialektischen Umschlag, zum Einfall des erwachten Bewußtseins« (GS V, 491), und unterbricht derart die geschichtslosen Traumbilder des Passagen-Raumes. In der unmittelbar nachfolgenden Aufzeichnung des K-Konvoluts heißt es hierzu: »Die neue dialektische Methode der Historik präsentiert sich als die Kunst, die Gegenwart als Wachwelt zu erfahren, auf die sich jener Traum, den wir Gewesenes nennen, in Wahrheit bezieht.« (GS V, 491) Den Traumbildern der Passagen, wie sie das 19. Jahrhundert repräsentieren, wird im Erwachen eine Gegenwart gegenübergestellt, die den Einsatzpunkt der historischen Untersuchung markiert, jedoch in der Beschreibung des Passagen-Raumes als Traumbilder bereits angelegt ist. Das Moment des Erwachens bezeichnet den geschichtlichen Gegenpol zu den zeitlich stillgestellten Traumbildern der Passagen.<sup>32</sup>

Wie genau die Beziehung der Traumbilder auf ihren geschichtlichen Umschlag im Erwachen gestaltet ist, hat Benjamin in verschiedenen Aufzeichnungen unterschiedlich akzentuiert: Benjamin spricht hier von »Erinnerung« – es sei »Gewesenes in der Traumerinnerung durchzumachen« (GS V, 491) –, teilweise von der »Auflösung der »Mythologie« in den Geschichtsraum« und der »Erweckung eines noch nicht bewussten Wissens vom Gewesenen« (GS V, 571) sowie von der »Aufgabe der Traumdeutung« (GS V, 580), die der »Historiker« am dialektischen Bild vorzunehmen hat. Doch bezeichnet »Erinnerung« gleichermaßen »Erweckung« und damit die »Deutung« der Traumbilder? Und wie verhält sich der Prozess der »Auflösung« zu »Deutung« oder »Erinnerung«? Die abschließenden Überlegungen dieses Aufsatzes versuchen diese Fragen nicht

im Modus der theoretischen Rekonstruktion zu lösen, sondern die theoretischen Überlegungen Benjamins in Beziehung zu der phänomenalen Erscheinungsweise des Passagen-Raumes zu setzen. Scharnier hierfür ist der Begriff der »unsinnlichen Ähnlichkeit«, der in der *Lehre vom Ähnlichen* entwickelt wird, und der meines Erachtens in Beziehung zum erkenntnistheoretischen Medium des Historikers, dem dialektischen Bild, gesetzt werden kann.

Benjamin verwendet den Begriff des dialektischen Bildes nicht nur für die Traumbilder der Passagen, sondern auch für die in der Gegenwart des Erwachens gewonnenen Bilder. Dies geschieht vornehmlich im mit »Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts« betitelten N-Konvolut. Der Begriff des dialektischen Bildes beschreibt hierbei nicht die physiognomisch-zweideutigen Bilder des Passagenraumes, sondern eine Erkenntniskategorie des Historikers. Benjamin schreibt in einer späten Aufzeichnung des N-Konvoluts: »Zum Denken gehört ebenso die Bewegung wie das Stillstellen der Gedanken. Wo das Denken in einer von Spannungen gesättigten Konstellation zum Stillstand kommt, da erscheint das dialektische Bild. Es ist die Zäsur in der Denkbewegung.« (GS V, 595) Eine solche Formulierung scheint unmittelbar der Konzeption des dialektischen Bildes, wie sie im ersten Exposé in den Traumbildern der Passagen entworfen wird, zu widersprechen.<sup>33</sup>

Bezeichnet Benjamin die historiographische Konstruktion als dialektisches Bild, oder den historiographischen Gegenstand, aus dem heraus jenes Bild konstruiert werden soll?<sup>34</sup> Die Diskrepanz zwischen den zweideutigen Bildern des Passagen-Raumes und den dialektischen Bildern, die der Historiker in seiner Arbeit gewinnt, ist von der Forschung kontrovers diskutiert worden.<sup>35</sup> Der hier unterbreitete Vorschlag ist, dass sich beide Tendenzen des dialektischen Bildes – einerseits phänomenal den Passagen-Raum zu beschreiben, andererseits den historiographischen Prozess dieser Darstellung zu beschreiben – jeweils auf die Kategorie der Ähnlichkeit beziehen lassen, ohne jedoch identisch zu sein. So lässt sich, wie dargelegt, die Bildlichkeit des Passagen-Raums als Ausweitung eines physiognomischen Ähnlichkeitsdenkens, wie es etwa Werners *Sprachphysiognomie* unternimmt, auf den Raum als solchen beziehen. In den im erkenntnistheoretischen N-Konvolut entwickelten dialektischen Bildern des Historikers geht es um die Vermittlung zweier geschichtlicher Momente nach dem Prinzip der »unsinnlichen Ähnlichkeit«, wie sie von Benjamin in der *Lehre vom Ähnlichen* konzipiert ist.

Hierzu ist vor allem die Zeitlichkeit des dialektischen Bildes von entscheidender Bedeutung. Während sich in den Ähnlichkeitsrelationen des Passagen-Raumes »Urgeschichte« und »Sensation des Neuesten« mit dem Effekt der traumartigen Stillstellung von Geschichte oder deren Rückbindung an die my-

thische »Wiederkehr des Gleichen« verbinden, stellen sich die dialektischen Bilder des Historikers unter dem Aspekt der unvermittelten Plötzlichkeit ein. Dies ist schon in den frühen Aufzeichnungen der *Pariser Passagen* formuliert, und wird im N-Konvolut weiter ausgebaut. In den *Pariser Passagen I* schreibt Benjamin hierzu: »Ganz läßt sich das Zeitmoment im dialektischen Bilde nur mittels der Konfrontation mit einem andern Begriffe ermitteln. Dieser Begriff ist das »Jetzt der Erkennbarkeit.« (GS V, 1038) Im N-Konvolut heißt es dann: »Das dialektische Bild ist ein aufblitzendes. So, als ein im Jetzt der Erkennbarkeit aufblitzendes Bild, ist das Gewesene festzuhalten.« (GS V, 592) Benjamin beharrt gerade auf dem bildlichen Charakter dieses Erkenntnismoments: »Nicht so ist es, daß das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt.« (GS V, 576) Der Begriff des Bildes benennt mehr als nur eine zeitliche Verbindung: »Denn während die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit eine rein zeitliche ist, ist die des Gewesenen zum Jetzt eine dialektische: nicht zeitlicher sondern bildlicher Natur.« (GS V, 577)

Warum besteht Benjamin auf der Bindung von geschichtlicher Erkenntnis an das Bild? Zunächst scheint die plötzliche Verbindung zweier geschichtlich heterogener Momente ein vermittelndes Medium zu benötigen, in dem Vergangenheit und Gegenwart zueinander in Beziehung treten können. Gegenüber diesem auf Medialität abzielenden Begriff von Bildlichkeit bildet die Zeitlichkeit der geschichtlichen Verbindung von Vergangenheit und Gegenwart keineswegs die Form einer prozessualen, reflexiven Vermittlung, sondern erweist sich durch ein sich plötzlich einstellendes, augenblickshaftes »Jetzt« konstituiert, in dem Vergangenheit und Gegenwart in Verbindung treten. Als solchen Moment stellt Benjamin aber auch das plötzliche Eintreten einer Ähnlichkeitsbeziehung dar. Wie das dialektische Bild ist die Ähnlichkeit – wie es in der *Lehre vom Ähnlichen* heißt – »an ein Aufblitzen gebunden« (GS II, 206). In *Über das mimetische Vermögen* schreibt Benjamin zum Konzept der in der Sprache gegebenen, unsinnlichen Ähnlichkeit: »So ist der Sinnzusammenhang der Wörter oder Sätze der Träger, an dem erst, blitzartig, die Ähnlichkeit in Erscheinung tritt.« (GS II, 213) Über das »im Jetzt der Erkennbarkeit aufblitzende|« (GS V, 592) dialektische Bild heißt es dann im N-Konvolut: »Nur dialektische Bilder sind echte (d.h. nicht archaische) Bilder; und der Ort, an dem man sie antrifft, ist die Sprache.« (GS V, 577)

Dies soll nicht heißen, dass die Sprache, wie sie in *Über das mimetische Vermögen* als »ein Medium, in welches ohne Rest die früheren Kräfte mimetischer Hervorbringung und Auffassung hineingewandert sind« (GS II, 213)

identisch wäre mit den dialektischen Bildern des N-Konvoluts. Aber die Folie der »unsinnlichen Ähnlichkeit« macht deutlich, auf welche Weise zwei heterogene Momente in der Geschichte gerade als Bild zusammentreten können: indem sie durch eben jene »Kräfte mimetischer Hervorbringung« einander ähnlich werden. Hiermit erklärt sich auch der physiognomische Einsatzpunkt der Konstruktion des Passagen-Raumes, wie ihn Benjamin in den nicht-theoretischen Konvoluten über die Figuren des Sammlers und des Flaneurs entwirft. Diese liefern gerade nicht die Folie für den Historiker der Pariser Passagen, sind gerade nicht Personifikationen des Zitate sammelnden und durch Paris flanierenden Benjamins. Denn dessen geschichtliche Erkenntnis entsteht nicht im Bild-Raum der Passagen, sondern im blitzartigen Zusammentreten heterogener geschichtlicher Momente. Flaneur und Sammler verweisen auf den Historiker wie der Traum auf seine nachträgliche Konstitution im Erwachen.

Benjamin hat die Aufgabe des Historikers im N-Konvolut programmatisch so beschrieben: »Geschichte schreiben heißt, Jahreszahlen ihre Physiognomie zu geben.« (GS V, 595) Dieses Verfahren strebt über die Kategorie des dialektischen Bildes im *Passagen-Werk* in zwei Extreme: Zum einen ist in ihm der physiognomische »Kosmos der Ähnlichkeit« (GS VI, 192) des Passagen-Raumes aus seinen zweideutigen, traumhaft sich überlagernden Bildern beschrieben. In diesen Bildern werden »Urgeschichte« und »Moderne« einander in der »Wiederkehr alles Gleichen« ähnlich. Doch wie in der *Lehre vom Ähnlichen* findet sich auch ein Gegenpol zum vom »Blickwispeln« erfüllten physiognomischen Ähnlichkeitsraum, in dem alles die »leibhafte Präsenz« eines Gesichts erhält: das Feld unsinnlicher Ähnlichkeiten, durch den zwei heterogene geschichtliche Momente augenblickshaft aufeinander wirken. In seinen wesentlichen Punkten deckt sich das dialektische Bild derart mit figuralen und typologischen Geschichtsüberlegungen, die nicht auf ein Kontinuum historischer Zeit, sondern auf die unmittelbare Verbindung zweier geschichtlicher Momente über eine Ähnlichkeitsrelation setzen.<sup>36</sup>

Passagenraum und das dialektische Bild als Erkenntniskategorie des Historikers verhalten sich so wie physiognomisch-wahrnehmbare, »gesichtshafte« und die von Benjamin postulierte unsinnliche Ähnlichkeit aus der *Lehre vom Ähnlichen*. Die *Lehre vom Ähnlichen* erweist sich in dieser Hinsicht als zentraler Text für die Anlage des *Passagen-Werks*, ohne dass von einer unmittelbaren Übertragung von Thesen oder Begrifflichkeiten gesprochen werden kann. Die archaische Dimension des Ähnlichen und deren mythologische Grundierung sind vielmehr in den Geschichtsraum der Pariser Passagen eingespeist, in dem sich Zeitschichten einander ähnelnd überlagern. Das dialektische Bild setzt demgegenüber auf die instantane Verbindung geschichtliche Momente, deren Potentialität auf der

Wirkkraft des Ähnlichen beruht, ohne dass diese sich bereits sinnlich manifestiert. Dem physiognomischen Bildraum der Passagen steht eine Theorie der Geschichtsschreibung gegenüber, die versucht, die Vergangenheit nicht in eine zeitliche Kontinuität zur Gegenwart zu rücken, sondern die Gegenwart gerade als Unterbrechung und Hiatus innerhalb des Gewesenen zu konstruieren sucht.

Über den Begriff der Ähnlichkeit treten zwei Bereiche des *Passagen-Werks* in einen untergründigen Dialog: Erstens Benjamins Konzeption des Passagen-Raumes auf dessen »Bilderwert« hin, die sich unter dem Paradigma des Gesichts als Rückgriff auf sprachphysiognomische Überlegungen unter der Vorgabe verborgener Ähnlichkeitsbeziehungen beschreiben lässt. Benjamins Interesse an physiognomischen Ähnlichkeitsbezügen als Instanzen archaischer oder mythischer Geschichtlichkeit steht in einem ähnlichen Kontext wie Cassirers Interesse an einem »mythischen Denken«. Zweitens lässt sich durch Benjamins Begriff der unsinnlichen Ähnlichkeit aufzeigen, wie das dialektische Bild einerseits auf den physiognomischen Bilderwerten des Passagen-Raumes beruht, es andererseits diese als Kategorie historiographischer Erkenntnis negiert und neu wendet. Im dialektischen Bild aktualisieren sich Latenzen geschichtlicher Wirkkraft als Zeitbezug und als Moment instantaner Evidenz gemäß des »Aufblitzens« der von Benjamin ursprünglich in der Sprache ausgemachten »unsinnlichen Ähnlichkeiten«. Benjamins *Lehre vom Ähnlichen* artikuliert weitaus mehr als eine Abwandlung sprachphysiognomischer Überlegungen. In ihr zeigt sich ein bisher verdeckter Zugangspunkt zu Benjamins *Passagen-Werk*.

#### Anmerkungen

---

- 1 Sigmund Freud, *Die Traumdeutung* (= *Studienausgabe*, Bd. 2), hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Stratchey, Frankfurt/Main 1972, 317.
- 2 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus. Philosophische Untersuchungen* (= *Werkausgabe*, Bd. 1), hg. von Joachim Schulte, Frankfurt/Main 1984, 278.
- 3 Siegfried Kracauer, *Die Photographie*, in: ders., *Das Ornament der Masse*, Frankfurt/Main 1977, 21–40, hier 22. Die Frage bezieht sich auf ein Bild von Kracauers Großmutter und zielt auf das mimetische, durch die Photographie in Frage gestellte Verhältnis von Abbild und Urbild.
- 4 Vgl. überblickshaft Anil Bhatti, Dorethee Kimmich (Hg.), *Ähnlichkeit. Ein kulturtheoretisches Paradigma*, Konstanz 2015; Gerald Funk, Gert Mattenklott, Michael Pauen (Hg.), *Ästhetik des Ähnlichen. Zur Poetik und Kunstphilosophie der Moderne*, Frankfurt/Main 2001.
- 5 Ernst Cassirer, *Die Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil: Das mythische Denken*, Darmstadt 1994, 87.
- 6 Ebd., 48.
- 7 Ebd., 87.
- 8 Ebd., 113.

- 9 Ebd.
- 10 Ebd.
- 11 Diese kurze, wenig beachtete Aufzeichnung fasst Ähnlichkeitsbeziehungen bereits als Zeit-Relationen. Benjamin schreibt: »Erfahrungen sind gelebte Ähnlichkeiten. Kein größerer Irrtum [I] als Erfahrung im Sinne der Lebenserfahrung nach dem Schema derjenigen konstruieren zu wollen, die den exakten Naturwissenschaften zugrunde liegt. Nicht die im Lauf der Zeiten festgestellten Kausalverknüpfungen, sondern die Ähnlichkeiten, die gelebt wurden, sind hier maßgebend« (Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften. Band VI: Fragmente vermischten Inhalts. Autobiographische Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main 1985, 88f.).
- 12 Vgl. die Monographien von Tilman Lang, *Mimetisches oder semiologisches Vermögen? Studien zu Walter Benjamins Begriff der Mimesis*, Göttingen 1998; Doris M. Fittler, »Ein Kosmos der Ähnlichkeiten«, *Frühe und späte Mimesis bei Walter Benjamin*, Bielefeld 2005; Fabian Grossenbacher, *Dialektik des Bildlichen. Zum Sprachdenken Walter Benjamins*, Tübingen 2016; und den Artikel *Zur späteren Sprachphilosophie* von Anja Lemke in: Burkhard Lindner, Thomas Küpper, Timo Skrandlies (Hg.), *Benjamin-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Stuttgart 2011, 643–652.
- 13 Vgl. exemplarisch Sigrid Weigel, *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise*, Frankfurt/Main 1997.
- 14 Im Folgenden sind alle Zitate aus dem Werk Benjamins im Text angegeben mit der Sigle GS, Bandnummer und Seitenzahl nach der Ausgabe: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, Frankfurt/Main 1977 ff., darin im vorliegenden Aufsatz besonders: Walter Benjamin, *Lehre vom Ähnlichen*, in: GS II.1, Frankfurt/Main 1991, 204–210 und Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, in: GS V.1 und GS V.2, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main 1982. Ich berücksichtige die kürzere Umschrift *Über das mimetische Vermögen* nur kursiv, da sie sachlich dem in der *Lehre vom Ähnlichen* formulierten Argument nichts hinzufügt und nur wenige andere Akzente setzt.
- 15 Die *Grundfragen* finden sich in Benjamins »Verzeichnis der gelesenen Schriften« an Position 1163, mit der Lesedatierung »Paris Oktober 1933 bis Juni 1934« (GS VII, 467). Durch diese Datierung ist nicht gesichert, ob die von den Herausgebern auf Anfang 1933 datierte *Lehre vom Ähnlichen* bereits als Reaktion auf Werners *Grundfragen* geschrieben wurde.
- 16 Zum Verhältnis von Rudolf Leonhard, Heinz Werners *Sprachphysiognomik* und Benjamins späten sprachphilosophischen Texten wie der *Lehre vom Ähnlichen*, vgl. Fabian Grossenbacher, *Dialektik des Bildlichen? Zum Sprachdenken Walter Benjamins*, v.a. das Kapitel »Mimesis«, 115–142.
- 17 Heinz Werner, *Grundfragen der Sprachphysiognomik*, Leipzig 1932, 3.
- 18 Als eines von vielen Beispielen zitiert Werner die Aussage: »In das Wort ›Wolle‹ kann man eindringen, es besitzt den Charakter des Weichen und Nachgiebigen, des Flockigen.« (Ebd., 35) Benjamin formuliert hier in der nachgelassenen Notiz zu Werners *Grundfragen* den naheliegenden Einwand: »Der Wernerschen ›Sprachphysiognomik‹ fehlen Angaben über die Versuchspersonen. Aus welchem Milieu stammen sie? Gewiss eignen sich intellektuell Ungeschulte wenig für diese Versuche, weil sie eine hohe Technik der Selbstbeobachtung verlangen. Andererseits macht der Gegenstand es schwer auf sie zu verzichten. Gerade die Reaktion einfacher Leute aus dem Volk wie auch der Kinder wäre zu ermitteln gewesen« (GS II, 957).



- 19 Werner, *Grundfragen der Sprachphysiognomik*, 36.
- 20 Ebd., 45.
- 21 Ebd., 51.
- 22 Benjamin unterstellt selbst in der Notiz zu Werner: »Auch sonst liegt ja die Verwandtschaft zwischen dem Verhalten des Sprachphysiognomen mit sehr archaischen Verhaltens- oder Vorstellungsweisen auf der Hand« (GS II, 957).
- 23 Zu Benjamins Mythosbegriff u.a. mit Bezug auf Cassirers »mythisches Denken« vgl. Winfried Menninghaus, *Schwelkenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos*, Frankfurt/Main 1986, zur »Zeitform des Mythischen« als ewige Wiederkehr ebd., 94 ff.
- 24 Zum manifesten Beispiel dieser Zweideutigkeit wird das »Zwielicht der Passagen«, von denen Benjamin behauptet: »Ihre Konstruktion selber ist zweideutig.« (GS V, 1233) Eine ähnliche Formulierung zur Überlagerung von »Urgeschichte« und Moderne« im zweideutigen Passagen-Raum findet sich auch im mit »die Langeweile, ewige Wiederkehr« betitelten D-Konvolut, wo Benjamin als Kommentar zu Nietzsches Gedanken von der ewigen Wiederkunft schreibt, dass die »Tradition [...] den Charakter einer Phantasmagorie annimmt, in der die Urgeschichte in modernster Ausstaffierung über die Bretter geht« (GS V, 174).
- 25 Weigel, *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise*, 42. Für ähnliche Positionen vgl. Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge-London 1989 und Cornelia Zumbusch, *Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen Werk*, Berlin 2004, insbes. Kapitel I.3, 56–70.
- 26 Freud, *Die Traumdeutung*, 280.
- 27 Benjamin identifiziert diese Bilderlogik in Anlehnung an Freud als »Rebus«, der die Passagen als »Welt geheimer Affinitäten« (GS V, 670) auszeichne. Der Ähnlichkeitsgedanke kann so erklären, wie es um diese »Affinitäten« bestellt sein soll.
- 28 In den zwischen 1928–1930 verfassten frühen Notizen zum *Passagen-Werk* heißt es: »Das träumende Kollektiv kennt keine Geschichte. [...] Die Raumwahrnehmung, die dieser Zeitwahrnehmung entspricht, ist die Superposition.« (GS V, 1023)
- 29 Benjamin zitiert im I-Konvolut seinen zweiten Haschischversuch: Auch hier interessiert ihn die Überlagerung von Räumen: »Kann aus dem Goethehaus die londoner Oper machen. Kann die ganze Weltgeschichte daraus ablesen.« (GS V, 286) In der unmittelbar nachfolgenden Aufzeichnung zur Ähnlichkeitsrelation im Haschischrausch im M-Konvolut spricht Benjamin im Anschluss an ein Zitat aus Labards »Rues et visages du Paris« von einem »rauschhaften Verähnlichen« und »Überdecken«, das in den Straßen von Paris am Werk sei (GS V, 527).
- 30 In einer weiteren Aufzeichnung heißt es: »Zum Kolportagephänomen des Raumes und damit zu der fundamentalen Zweideutigkeit der Passagen eröffnet die mannigfaltige Verwendung der Figuren in Wachfigurenkabinetten einen Zugang.« (GS V, 659) Im Protokoll zum zweiten Haschisch-Versuch von 1928 schreibt Benjamin in nahezu identischer Formulierung zur zitierten Aufzeichnung im Flaneur: »Auf das Kolportagephänomen des Raumes zurückzukommen: es wird simultan die Möglichkeit aller potentiell in diesem Raume etwa geschehenen Dinge wahrgenommen. Der Raum blinzelt einen an: Nun was mag sich in mir wohl zugetragen haben.« (GS VI, 564) Zum »Kolportagephänomen des Raumes« vgl. Brigid Doherty, »The Colportage Phenomenon of Space« and the *Place of Montage in The Arcades Project*, in: Beatrice Hanssen (Hg.), *Walter Benjamin and The Arcades Project*, London-New York 2006, 157–183.

- 31 Für eine alternative Rekonstruktion unter Rückgriff auf Benjamins frühe Notizen zur Anthropologie vgl. das Kapitel »Benjamins Physiognomik: Gestus und Gestalt des Historischen« in: Zumbusch, *Wissenschaft in Bildern*, 185–211.
- 32 Vgl. das Kapitel »Awakening« in: Samuel Weber, *Benjamin's -abilities*, Cambridge/MA 2008; und das Kapitel »Forgetting, Dreaming, Awakening« in: Alexander Gelley, *Benjamin's Passages. Dreaming, Awakening*, New York 2015.
- 33 Diese Verwendung des Terminus stützt sich vor allem auf das erste Exposé zum *Passagen-Werk* von 1935, in dem es heißt: »Aber immer zitiert gerade die Moderne die Urgeschichte. Hier geschieht das durch die Zweideutigkeit, die den gesellschaftlichen Verhältnissen und Erzeugnissen dieser Epoche eignet. Zweideutigkeit ist bildliche Erscheinung der Dialektik, das Gesetz der Dialektik im Stillstand. Dieser Stillstand ist Utopie und das dialektische Bild also Traumbild. [...] Ein solches Bild stellen die Passagen, die sowohl Haus sind wie Straße« (GS V, 55).
- 34 Theodor W. Adorno hat in seinem Antwortbrief vom 2.8.1935 auf die Zusendung des Exposés gerade die bildliche Qualität des Passagen-Raumes als »sit venia verbo Abbild-Realismus der jetzigen immanenten Fassung des dialektischen Bildes« abgelehnt und darauf beharrt, dass der Begriff in Benjamins Fassung »jene objektive Schlüsselgewalt eingebüßt [hat], die gerade materialistisch ihn legitimieren könnte« (GS V, 1228). Hierauf hat Benjamin in seiner Antwort an Gretel Adorno entschieden widersprochen: »Das dialektische Bild malt den Traum nicht nach – das zu behaupten lag niemals in meiner Absicht« (GS V, 1140), wie auch darauf bestanden, die »Traumgestalten« den dialektischen Bildern der Passagen als »unveräußerlich« anzusehen (GS V, 1140).
- 35 Zu der Problematik des Begriffs des dialektischen Bildes im N-Konvolut vgl. Heiner Weidmann, *Flanerie. Sammlung. Spiel. Die Erinnerung des 19. Jahrhunderts bei Walter Benjamin*, München 1992. Heinermann weist auf den Widerspruch hin, »daß das dialektische Bild mythisch ist und antimythisch sein soll« (146). Vgl. weiterhin Ansgar Hillach, *Dialektisches Bild*, in: Michael Opitz, Ansgar Hillach (Hg.), *Benjamins Begriffe. Erster Band*, Frankfurt/Main 2000, 186–229, und Valérie Baumann, *Bildnisverbot. Zu Walter Benjamins Praxis der Darstellung. Dialektisches Bild - Traumbild - Vexierbild*, Eggingen 2002.
- 36 Vgl. zum Verhältnis von typologischem Denken und Geschichtsphilosophie bei Benjamin Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado, *Bild und Bewusstsein der Geschichte. Figuratives Denken bei Walter Benjamin*, Freiburg–München 2005.

---

*Hamid Tafazoli*

## Flüchtlingsfiguren im kulturellen Gedächtnis Europas

*Konstruktionen einer Grenzfigur in den Romanen  
»Schlafgänger«, »Ohrfeige« und »Gehen, ging, gegangen«*

---

Je weniger wir frei sind zu entscheiden, wer wir sind oder wie wir leben wollen, desto mehr versuchen wir, eine Fassade zu errichten, die Tatsachen zu verbergen und in Rollen zu schlüpfen.<sup>1</sup>

### *Figuren (an) der Grenze*

Die Entscheidung, »Flüchtling«<sup>2</sup> zum Wort des Jahres 2015 zu erklären, bewirkte zweierlei: Sie rief Flucht und Vertreibung in das kulturelle Bewusstsein zurück und rückte ihre medialen Repräsentationsformen in das Blickfeld der Migrationsdiskurse.<sup>3</sup> Der literarische Diskurs der Migration interessiert sich für ästhetische Darstellungsformen von Migrationsformen. Er hinterfragt festgefahrene Vorstellungsmuster und problematisiert die bedeutungskonstruierenden und -konstituierenden Schemata<sup>4</sup> der Migration, zu denen auch die erzwungenen Formen Flucht und Vertreibung zählen. Der literaturwissenschaftliche Diskurs geht der Frage nach Figurationen des Flüchtlings nach und untersucht, in welchen kulturellen Bedeutungszusammenhängen Flüchtlingsfiguren verortet werden, an welchen poetischen Mitteln diese Verortung erprobt wird und welche Erkenntnisse aus dem literarischen Diskurs des Flüchtlings gewonnen werden können. Dieser Diskurs verlöre aber an Wirkung, würde er jene begriffliche Signifikanz nicht auch in ästhetischer Hinsicht begründen. Zugleich gilt es die Wechselwirkung des Literarischen und Gesellschaftlichen im methodischen Vorgehen zu berücksichtigen. Ohne die Wechselwirkung an dieser Stelle historisch vertiefen zu können,<sup>5</sup> sollen die Semantiken, die der öffentlich-politische Diskurs dem Flüchtlingsthema bisher zugeschrieben hat, herangezogen werden, denn in diesen Semantiken lässt sich eine Symbolik erkennen,<sup>6</sup> die Aufschlüsse über das Verständnis des Kulturellen nach einer Definition *ex negativo* geben kann: Symptomatisch ist die dreifache Annahme, Flüchtlinge betrachteten identitätsstiftende Kriterien der aufnehmenden Gesellschaft nicht als verbindlich, sie teilten deren Geschichte nicht und könnten daher auch nicht an deren Gedächtnishorizont teilhaben; dieses Verständnis

erfasst den Flüchtling nicht als Phänomen kultureller und globaler Prozesse, sondern verortet ihn an den Grenzen des Eigenen im Sinne einer Erscheinung außerhalb des eigenkulturellen Raumes.

Gegen diese Symbolik bezieht die Literatur Position, indem sie dem literarischen Diskurs des Flüchtlings einen Gedächtnisraum eröffnet. Dieser wird im Medium des Erzählens gestaltet und macht Erinnerungen an Flucht im europäischen Kulturraum zugänglich. Gemeinschaften, die sich in der ausgestalteten Erzähwelt begegnen, partizipieren am Gewebe des kulturellen Gedächtnisses und erzeugen dabei einen »Mit-Raum«<sup>7</sup> der Kultur. Das Einvernehmen über das Erzählen als einer Grundform der Kultur erlaubt,<sup>8</sup> im narrativen Mit-Raum nach Wirklichkeit und Selbsteutung von Kulturen zu fragen. Mit Poetiken einer solchen Raumgestaltung wird sich der vorliegende Beitrag befassen. Ausgegangen wird von Repräsentationsformen der Flüchtlingsfigur in der deutschsprachigen Literatur der jüngsten Gegenwart am Beispiel von drei Modellanalysen, die herausarbeiten sollen, wie der identitätsstiftende Mit-Raum des kulturellen Gedächtnisses am Modell des literarischen Diskurses der Flüchtlingsfigur aufgezeigt werden kann. Die Romane *Schlafgänger* (2014) von Dorothee Elmiger, *Ohrfeige* (2016) von Abbas Khider und *Gehen, ging, gegangen* (2015) von Jenny Erpenbeck liefern ein vielfältiges Angebot an Symbolen und Metaphern, anhand derer die literarische Signifikanz des Wortes »Flüchtling« anschaulich wird. Daran lässt sich die Diskussion, ob und inwiefern Flüchtlingsfiguren in den interkulturell ausschlaggebenden Kulturdebatten<sup>9</sup> lediglich eine (Sonder-)Rolle spielen, voranbringen. Die Romane problematisieren jene oben genannte Definition *ex negativo* und lassen erkennen, dass der bisherige öffentlich-politische Diskurs der Komplexität und Widersprüchlichkeit der gegenwärtigen kulturellen Herausforderungen kaum gerecht werden kann. Landläufige Annahmen können mit dem Argument widerlegt werden, dass die vorausgesetzten *Nicht-Zugehörigkeitsmerkmale* auf alteritären und reduktionistischen Kategorien beruhen, die – so die Grundthese dieses Beitrags – den Flüchtling als »Figur (an) der Grenze« repräsentieren. Doch scheinen diese Grenzen keine Stabilität aufzuweisen, so dass die Räume, die sie bilden, die Eigenschaft der »Liminalität« in sich tragen.

Die Literatur entwickelt in den Darstellungsformen von Flucht und Flüchtling eine Symbolik interkontinentaler Grenzüberschreitungen, die sich genauso wenig in einer spezifischen Gattung wie in einer einzigen Sprache erfassen lassen.<sup>10</sup> Einige wenige Beispiele zeigen die Vielfalt dieser Darstellungsformen.<sup>11</sup> Im Folgenden soll untersucht werden, in welcher Weise die deutsche Gegenwartsliteratur die alteritären Figurationen des Fremden als »Gastarbeiter«,<sup>12</sup> »Einwanderer« und »Migranten«<sup>13</sup> um die Figur des »Flüchtlings« erweitert

hat. Im vorliegenden Beitrag sollen anhand von drei Modellanalysen folgende Fragen erörtert werden: Wie lässt sich an der Figur des Flüchtlings der literarische Diskurs der Grenze ablesen? Durch welche literarischen Strategien avanciert die Flüchtlingsfigur zu einer Grenzfigur? Wie lassen sich differierende Gedächtnishorizonte im Medium des Erzählens zueinander in Beziehung setzen<sup>14</sup> und wie gestaltet sich in dieser Beziehung ein Mit-Raum des kulturellen Gedächtnisses? Die Interpretation der Romane soll folgende Hypothese prüfen: Der literarische Diskurs entwirft in der Flüchtlingsfigur eine interkulturell profilierte Figur, die in Verflechtungen divergenter und ähnlicher<sup>15</sup> Gedächtnishorizonte als Grenzfigur konturiert wird, zugleich aber ein gemeinsames identitätsstiftendes Gedächtnis des Kulturellen konstituiert.

### *Schlafgänger*

Die 1985 in der Schweiz (Wetzikon) geborene Autorin Dorothee Elmiger studierte Philosophie und Politikwissenschaft in Zürich, Biel und Berlin und betrat mit ihrem Roman *Einladung an die Waghalsigen* (2010) die Bühne der deutschsprachigen Literatur. Sie gehört zu der jungen Generation engagierter Autorinnen, die sich mit Fragen der Politik und Gesellschaft reflektierend auseinandersetzen. Dorothee Elmigers Roman *Schlafgänger* erzählt in einer klug durchdachten Komposition von Menschen und ihrem Leben *an* und *mit* der Grenze. An der Gestaltung der Erzählwelt sind Figuren beteiligt, die weder ungewöhnliche noch heldenhafte Züge aufweisen. Ein Logistiker, ein Journalist, ein Student, eine Übersetzerin und eine Schriftstellerin sinnieren im Wechsel von Figurenreden über Lebensformen und Herausforderungen in einer globalisierten Welt. Flucht kann zwar als Hauptmotiv des Romans gelten, ist aber nur eines der Phänomene, die für die ambivalenten Auswirkungen des Globalismus symptomatisch sind. Es gibt keinen chronologisch erzählten Handlungsbogen in diesem Roman. In der Erzählwelt wird eine erfahrungsgeprägte Mitteilungsebene aufgebaut, die Figuren und Rezipienten zueinander in eine Reflexionsbeziehung bringt. Elmiger spannt professionelle Grenzgänger zusammen und lässt sie über Grenzen, Herkunft, Heimat und Migration reden. Das Redeflecht setzt sich aus Diskursfragmenten zusammen und reflektiert die Verstrickungen von Lebensläufen als Grenzerfahrungen in den Antagonismen der Moderne. Im Austausch der Erfahrungen werden Szenen nebeneinander gestellt, die das Absurde der gesellschaftlichen Ordnung sichtbar werden lassen. So entsteht in *Schlafgänger* eine polyperspektivische Erzählwelt, in der die Erzählerstimme auf das Minimum der Orientierung reduziert ist.

Drei Figurengruppen lassen sich unterscheiden: erstens die auf der fiktionalen Handlungsebene präsenten, in unterschiedlichem Grad individualisierten Akteursfiguren; zweitens die ›Schlafgänger‹ als historische Figuren, die lediglich im alltagsgeschichtlichen Rückblick in der Figurenrede des Journalisten präsent sind; drittens die Flüchtlinge, die nur indirekt, als allgegenwärtige Gesprächs- und Reflektionsobjekte am Romangeschehen teilhaben. Titelgebend sind die Schlafgänger als historische Bezugs- und Symbolfiguren für aktuelle Herausforderungen und existentielle Problemlagen. Schlafgänger wurden Menschen genannt, die im 19. Jahrhundert in den Großstädten Zürich, Wien, Frankfurt, München und Berlin Arbeit suchten und sich nur zeitweise in fremde Betten einmieten konnten. Von ihnen erzählt der Journalist, der betont, dass die Schlafgänger ein rastloses Dasein führten. Die Gespräche und Erzählungen der Romanfiguren sind in der Jetztzeit des Romans angesiedelt, erzeugen aber durch die motivische Einbeziehung der Schlafgänger ein Spannungsverhältnis des Historischen und des Gegenwärtigen. Die Gespräche über die Schlafgänger und die Flüchtlinge kreisen um kulturgeschichtliche Wandlungen, in denen beide Gruppen in unterschiedlicher Weise und epochengeschichtlicher Hinsicht zu Bedeutungsträgern westlicher Individualisierung und Industrialisierung als zwei Polen kultureller Evolution avancieren. Mit Industrialisierung und Globalisierung werden Epochen kontrastiert und zugleich in ein von Divergenzen und Brüchen durchzogenes Kontinuitätsverhältnis versetzt.

Bei der Polarisierung von Industrialisierung und Globalisierung greifen Geschichtliches und Gegenwärtiges ineinander und spielen auf die Wandlungen an, an denen eine kulturelle Kontinuität abgelesen werden soll. Ihre poetische Realisierung verdankt diese Kontinuität den Narrativen des Geschichtlichen, die Erinnerungsprozesse einleiten, indem sie das kulturelle Gedächtnis Europas befragen und so dem Vergessen entgegenwirken. Industrialisierung und Globalisierung sind in den Erinnerungsprozessen rahmenbildend. Mit ihnen werden auch Kapitalismus und Sozialismus als richtungsweisende Konzepte kultureller Veränderungen kausal verbunden und gestalten im Erzählen über die Kontinuität des Kulturellen das Bindeelement. Das kulturelle Gedächtnis findet in der Erzählung des Studenten mithilfe Charles Fouriers (1772–1837) Konzept eines sozialistischen Gesellschaftsmodells, auf das die Gründung der Kolonie *La Réunion* auf dem Gebiet des heutigen Dallas im US-Bundesstaat Texas zurückgeht, seine Ausdrucksseite. Das Gründungskonzept reflektiert seine ideologische Referenz im Versuch über die Umsetzung der kommunistischen Idee, die nach Friedrich Engels (1820–1895) *Grundsätzen des Kapitalismus* (1847) »den besten Zustand der Gesellschaft erzeuge«.<sup>16</sup> Die Gespräche zielen auf Arbeit, Arbeitskraft, Kapital und auf die Suche nach einem besseren

Leben und das Glück als bedeutungstragende Träger individueller Lebensführung der Moderne ab. Durch »Schlafgänger« einerseits und Flüchtlinge andererseits werden Verlierer der Industrialisierung und Globalisierung benannt und so die kritische Perspektive auf die Zivilisationsgeschichte Europas symbolisch eröffnet: »Im Schlaf, sagte die Übersetzerin, sah ich einmal das ganze europäische Gebirge zusammenbrechen [...], die Gipfel zerbrachen vor meinen Augen, alles stürzte langsam ein und kam mir als Geröll entgegen [...].« (S. 7)

Im historischen Rückblick in der Figurenperspektive des Journalisten wird ein Hauptmotiv des Romans entwickelt: Verwehrt man Menschen die Befriedigung ihres Schlafbedürfnisses, so wird ein anthropologisches Grundbedürfnis unterlaufen. Der Schlaf wird im Roman zum Symbol. Dieses Symbol ist die Folie, auf die der Umgang mit den Flüchtlingen projiziert wird. An der Schlaf- und Rastlosigkeit wird Unmenschliches verdeutlicht; wird dem Menschen zugunsten der Arbeit der Schlaf entzogen, so ist dies ein Eingriff in seine Grundrechte.<sup>17</sup> So erlaubt es die Symbolik des Schlafs in ihrer Motivfunktion, die Semantiken der Grenze und der Grenzüberschreitung offenzulegen.

Vor diesem historisch-anthropologischen Hintergrund erleben die Figuren des Logistikers und der Übersetzerin das Grenzphänomen als persönliche Problematik, ungeachtet der Frage, wo und wie Grenzen gezogen werden. Auch der Journalist, der Student und die Schriftstellerin beteiligen sich an Gesprächen über Grenzen. Alle am Romangeschehen beteiligten Figuren bewegen sich je nach Beruf und Erfahrung in Grenzbereichen und profilieren sich als Grenzgänger. Sie umreißen ihren Lebensraum als einen Raum selbstverständlicher Grenzüberschreitungen und kontrastieren ihn mit dem Lebensraum der Flüchtlinge. Die zugleich hergestellte Analogie zwischen dem definierten Grenzgängerstatus der aktiven Romanfiguren und dem umstrittenen Status der Flüchtlinge lässt sich auch als eine bittere ironische Bewertung interpretieren.

Auch der Logistiker erzählt von Schlaflosigkeit; je länger er nicht schlafe, desto deutlicher sehe er fremde Gestalten in seiner Wohnung. Die fremden Gestalten sind Halluzinationen. Dass er nicht beunruhigt, ja nicht einmal überrascht ist, hängt damit zusammen, dass er all das als gewöhnliche Dinge ansieht. Es existiert keine Distanz zwischen ihm und den Ereignissen. Er träumt mit offenen Augen; mit anderen Worten: erst der Schlafentzug öffnet ihm die Augen für alles, was er verdrängt hat. Unter dem Leidensdruck des Schlafentzugs gerät der Logistiker zwischen verschiedene Räume und erlebt Grenzerfahrungen des Einheimischen und des Fremden, grenzt sich von der Mehrheit der Ansässigen ab und stilisiert sich selbst zu einer Fremd-Figur.

Für den Journalisten ist alles anschaulicher, als die Medien es darstellen. Er verweist darauf, dass die Flüchtlinge längst am Rande der Städte leben. In

seinen Worten sind Flüchtlinge zwar *geflüchtete*, aber – anders als »Schlafgänger« – keineswegs *flüchtige* Existenzen. Im Gegensatz zu den Gespenstern des Logistikers sind Flüchtlinge für den Journalisten körperlich anwesend. Grenzen schreiben sich dem Körper ein. Durch Gesetze, die sie erzeugen, und Ordnungen, die sie herbeiführen, entscheiden Grenzen über die Daseinsberechtigung von Menschen, verschonen selbst deren Individualität und körperliche Unversehrtheit nicht. Er verweist auf Grenzen der Humanität, die nicht zu überschreiten seien.

Grenzen, die Menschen kategorisch trennen, verlaufen oft durch ein- und denselben Raum. Als erlebter Tatbestand zeigt im Roman das »Empfangszentrum« (S, 72) als physisch-funktionale Form der Grenze zugleich ein Subjekt-Objekt-Verhältnis zwischen Menschen an; in diesem Verhältnis profiliert sich die Grenze zu einer Regulierungsinstanz für Machtverhältnisse. Die Grenzen des Empfangszentrums verlaufen zwar durch ein- und denselben Raum, wirken aber auf die Menschen, die diesen Raum betreten, unterschiedlich. Sie erfahren das Empfangszentrum als Träger exkludierender und inkludierender Bedeutungen. Das Empfangszentrum als literarisches Motiv wird zum Symbol einer Gesellschaft, die ihren Identitätsdiskurs auf Räume der Ordnung bezieht und auch »andere Räume«<sup>18</sup> zulässt. Doch Grenzzorte,<sup>19</sup> wie sie auch in diesem Diskurs erzeugt werden, werden von nicht als gleichwertig geltenden Individuen auf ungleichartige Weise bewohnt. Für die Verfestigung dieser Asymmetrie sorgen organisierte und institutionelle Formen der Überwachung. Empfangszentrum, Bürgerwehr und Grenzwächter werden genannt (S, 50 f.; 70). Was hieße es, fragt der Student, »wenn über eine Person gewaltsam verfügt wird, wenn also Hand angelegt wird an einen Körper, wenn eine Person in Gewahrsam genommen wird, wenn eine Überlegenheit an einem Körper so öffentlich demonstriert, wenn am eigenen Körper die Person sozusagen davongeschleppt wird.« (S, 72 f.)

Bereits zu Beginn des Romans wird beschrieben, wie Asylsuchende sich die Fingerringe abschleifen, um ihre Identifizierung am Empfangszentrum zu erschweren (S, 15). Am Beispiel des Empfangszentrums und seiner Ordnungsfunktion, der Wirksamkeit von Grenzwächtern und ihrer Ordnungsmacht werden Praktiken bloßgestellt, die Individuen anhand ihrer Körper erkenntlich machen und Identität durch Vermessung und normierte Daten festlegen.

### *Ohrfeige*

Abbas Khider, 1973 in Bagdad geboren, fand 2000 in Deutschland Asyl. Bevor er aus dem Irak nach Deutschland floh, verbrachte er sein Leben unter Saddam



Husseins Diktatur im Gefängnis. Khiders Werke spiegeln die Stimmung seiner Zeit und Generation wider, ohne jedoch einen autobiographischen Anspruch zu erheben. Seine Figuren sind im Erfundenen beheimatet. In *Ohrfeige* ist die Flüchtlingsfigur omnipräsent, stammt aus dem Irak und trägt den Namen Karim Mensy. Mensy ist aus Bagdad mit dem Ziel Paris geflohen, landet aber in einem bayerischen Dorf, in dem auch die Geschichte seines Flüchtlingsdaseins beginnt.<sup>20</sup> Sein Leben im ›Transit‹ wird vor allem als ständiger Wechsel des Lebensorts dargestellt; eine Unterkunft reiht sich an die nächste. Mensy wird in unterschiedlichen Flüchtlingsheimen untergebracht, lernt allmählich aber wirksam die bundesdeutsche Bürokratie kennen und entdeckt in ihr eine Macht, gegen die er schließlich rebelliert. Mensy erzählt seine Geschichte: Das ist die literarische Versuchsanordnung, die im Roman *Ohrfeige* unter vielfältigen Aspekten, wechselnden Bezugsebenen mit einer überraschenden Pointe durchgespielt wird. Der Asylant steht auf dem Prüfstand. Doch wem erzählt Mensy seine Geschichte? Warum stellt er seine Fluchtgründe auf zwei Ebenen dar, einer esoterischen und einer exoterischen oder einer Ebene des Praktisch-Realen und einer Ebene des Imaginären?

Vor seiner, die Gegenwartsebene des Romans bildenden, narrativen Lebensbilanz in einem durchgehenden Monolog, in dem sich Bekenntnis, Aufarbeitung und ›Wutrede‹ mischen, hat Mensy seinen spezifischen Fluchtgrund verschwiegen. Sein Anspruch auf Anerkennung erschöpft sich jedoch nicht in der Legalisierung seines Asylantendaseins, sondern erstreckt sich auch auf die Anerkennung seiner persönlichen Leidensgeschichte, die ihn bereits im Irak in eine anhaltende Identitätskrise geworfen hatte. Die Entscheidungshoheit des Staatlichen über das Individuelle verstärkt diese Identitätskrise, die bereits in der irakischen Heimat begonnen hat. Seit seiner Jugend leidet Mensy unter »seinem Problem intimer Natur«.<sup>21</sup> Seine Brüste, die so groß wie die einer Frau sind, werden zu einem grotesken Element der Erzählwelt,<sup>22</sup> und Gynäkomastie erweist sich als »wahrer Grund« (O, 44) der Flucht, der allerdings für einen politischen Asylantrag unwesentlich ist, weswegen Mensy sich eine andere Geschichte ausdenkt (O, 71). In seinem Monolog, der die Struktur des Romans prägt, enthüllt er den offiziellen Asylgrund als Fiktion. Er hatte sich eine fiktive Geschichte ausgedacht, datiert auf sein vierzehntes Lebensjahr. Es ist die Geschichte eines Mitschülers, der einst über Saddam Hussein und dessen Frau einen Witz erzählte. Dieser Witz ist für die Anerkennung des Asylantrags politisch genug.<sup>23</sup> Ein Asylbewerber, lernt Mensy in seinen Begegnungen mit anderen Flüchtlingen, solle zwei Lebensläufe haben: einen für die Akten und einen, der nur ihm gehört und nicht weitererzählt werden darf. »Niemals die Wahrheit sagen«; im Vordergrund stehe nur, den Richter von zwei Dingen zu

überzeugen: »Erstens, dass du nicht in deine Heimat zurückkehren kannst. Und zweitens: dass du bisher in keinem anderen Asylland warst.« (O, 72) In der irakischen Heimat war er gezwungen, seine Brüste zu verdecken, im deutschen Asyl muss er seine wahre Geschichte verbergen.

Das Verbergen wird für Mensy allmählich zu einer existenziellen Strategie und Not zugleich, insbesondere dann, als sein Asylantrag nach dem 11. September 2001 abgelehnt wird. Das kulturelle Gedächtnis des Europäischen und des Nicht-Europäischen wird durch das Erzählen über den 11. September und den Irak-Krieg innerhalb der fiktiven Binnengeschichte des Asylgrunds aktiviert. Die Schilderungen der Anschläge teilen Mensys Leben als Asylbewerber in ein Vorher und ein Nachher: In dem Vorher war er im Kollektiv der Asylanten eine Nummer, im Nachher ist er ein Illegaler, der sein Leben nur unter Tarnung führen kann: »Mit der *Süddeutschen Zeitung* in der Hand trägt man als Illegaler in Bayern gewissermaßen Tarnfarben« (O, 14), schlüpft in die »Rolle eines wissbegierigen Bürgers« (O, 15) und kann ungewollten Polizeikontrollen entgehen.

Von der Fluchtgeschichte und allem, was mit ihr zusammenhängt, berichtet Mensy in einer monoton beklagenden, bisweilen fordernden Sprache. Er sucht zu verdeutlichen, wie der Konflikt zwischen Heimat- und Fremde-Gefühlen das Individuum zerreißen kann, und konstatiert, wie er in bürokratischen Zuständen des Staatlichen seine Entscheidungs- und Handlungsfreiheit zu verlieren droht. Dass er eigentlich nach Paris wollte, aber in Deutschland landet und hier wiederum die Flucht nach Finnland plant, ordnet seine Erzählung in eine Rahmengeschichte ein und lässt sich als eine aussichtslose Reaktion der Hauptfigur auf ihre existentielle Not interpretieren. Ob der Fluchtplan nach Finnland tatsächlich realisiert wird, erfährt der Leser in *Ohrfeige* nicht mehr.

In Mensys Erzählungen verbinden sich Flucht- und Grenzerfahrungen. Auch der Autor von *Ohrfeige* arbeitet mit Symbolen und Metaphern, welche es ihm erlauben, die Kritik am bürokratischen System des Staatlichen literarisch zu verdichten. Die Plotkonstruktion entfaltet sich in einer exemplarischen Figurenkonstellation: In der Konfrontation von Karim Mensy und einer zweiten Mittelpunktfigur, in der das bürokratische System personifiziert erscheint – Mensy Sachbearbeiterin in der Asylbehörde, Frau Schulz. Ihre Positionierung bleibt in der Schwebe. Der Leser weiß bis zum Schluss nicht mit Gewissheit, ob diese Figur im Rahmen der Erzählwelt tatsächlich existiert. Sie ist zwar die Adressatin von Mensys Geschichte, aber weder spricht sie, noch handelt sie. Sie sitzt – von Mensy gefesselt und geknebelt – auf ihrem Bürostuhl und wird gezwungen, sich Mensys Geschichten anzuhören. Dies ist die ins Grotteske und Absurde getriebene Pointe der Figurenkonstellation. Frau Schulz verharret

in ihrem schattenhaften Dasein, ihrer Überwältigung und Verstummung. Als Adressatin von Mensys Fluchtgeschichte bildet sie eine Instanz, die der Autor zwischen dem Protagonisten als Sprecher und dem Leser als eigentlichem Adressaten einschiebt. Sie kann als Grenzfigur zwischen der Erzählerfigur und dem Leser und somit auch der poetischen und der außertextuellen Wirklichkeit aufgefasst werden. Doch diese Grenzfigur ist dysfunktional, sie vermag die Erzählerfigur nicht daran zu hindern, den Leser durch seine Figurenrede direkt zu erreichen. Die Position von Frau Schulz kommt einer Demütigung und Erniedrigung gleich. Karim Mensy schlägt zurück. Vielleicht existieren die Peinigerin und sein offensiver Widerstand nur in seiner Einbildung, als sein alternatives Imaginäres. Frau Schulz wird von Mensy in überzogener satirischer Symbolik mit göttlicher Macht ausgestattet. Eine »gottesgleiche Figur«, eine »Göttin« und eine »Naturgewalt« wird sie genannt (O, 11). Sich selbst aber nennt er einen von der Naturgewalt erhobenen mythischen Helden. Zur Ebene des Göttlichen und Mythischen verhält sich das Irdische kontrastiv; hier ist der Protagonist »Asylant 3873« (O, 12). Die Ironie in der Selbstdarstellung und in Frau Schulz' Positionierung verstärkt sich, wenn der selbsternannte mythische Held den gehassten weiblichen Anonymus genüsslich verspottet: »Heute«, spricht Mensy zu Schulz, »bin ich mit der Absicht zu Ihnen gekommen, mich einfach mal mit Ihnen von Mensch zu Mensch [...] zu unterhalten.« (O, 12 f.)<sup>24</sup>

### *Gehen, ging, gegangen*

*We become visible* ist das Motto von Jenny Erpenbecks Roman, dessen Erzählwelt durch eine Verflechtung von Erzähler-, personaler und Ich-Perspektive gekennzeichnet ist. Erpenbeck, 1967 in Ost-Berlin geboren, studierte Theaterwissenschaften an der Humboldt-Universität und Musiktheater-Regie an der Hochschule für Musik Hans Eisler (Berlin) und veröffentlichte bereits 1999 ihren ersten Roman *Geschichte vom alten Kind*. Mit *Gehen, ging, gegangen* legt sie einen Roman im Zeitgeist unserer Gegenwart vor. Bemerkenswert in ihrer Erzählwelt ist die Figurenrede, die eine Polyperspektivität individueller und kultureller Geschichten erzeugt. Der Protagonist dieser Erzählwelt ist Richard, ein verwitweter und alleinstehender Professor für Klassische Philologie an der Berliner Humboldt-Universität, der seiner Zeit als Emeritus entgegenseht. Unter diesem Umstand setzt auch seine Geschichte ein und trifft im Verlauf des Romans stückweise auf die Geschichten der Flüchtlinge. Das Aufeinandertreffen der Geschichten wird durch einen Umweg vorbereitet: Richard erfährt in den Fernsehnachrichten von den afrikanischen Flüchtlingen am Oranienplatz, an dem er jeden Tag vorbeifährt, ohne sie jedoch wahrgenommen zu haben.

Richard wird zunächst in auktorialer Erzählperspektive präsentiert. Doch dies beginnt sich zu ändern, nachdem er mit den Flüchtlingen ins Gespräch gekommen ist. In den Begegnungen von Richard und den Flüchtlingen entfalten sich auch die Ich- und Figurenperspektiven. Die Begegnungsszenen zwischen dem Protagonisten und den Flüchtlingen erweitern sich durch die Einbeziehung von Richards Freunden; der Perspektivenwechsel ist zuletzt auch interkulturell angelegt. Dank dieser interkulturellen Perspektivierung des Romangeschehens wird der Leser nicht nur mit den Erzählungen der Flüchtlinge konfrontiert, sondern auch mit den Erinnerungen der Deutschen, deren Geschichten sich in memoriale Selbstverständigungsprozesse aus westlicher und östlicher Sicht teilen. In der Romanpoetik greifen differierende und von einander unabhängige Geschichten ineinander und umreißen einen Geschichtsraum, an dem deutsche wie auch afrikanische Geschichten mitgestalten. Es erweist sich, dass die individuellen Geschichten der Flüchtlingsfiguren keinen Außenraum der deutschen Kulturgeschichte konstituieren; vielmehr eröffnen sie dem Protagonisten einen Projektionsraum für die eigene Erinnerungsarbeit.

Um den Protagonisten bilden sich zwei Figurenkonstellationen: Die eine setzt sich aus zehn geflüchteten Männern aus afrikanischen Ländern zusammen, die teils mit eigenem Vornamen, teils unter fingierten Namen aus der antiken und mittelalterlichen Epik auftreten; dank der Namensgebung werden der anonymen Menge der Flüchtlinge Identitäten und Geschichten zugeschrieben.<sup>25</sup> Die andere Gruppe umfasst Richards alte Freunde (unter anderen Andreas, Marion und Sylvia) die ihre jeweils eigenen Geschichten und Erfahrungen über die Nachkriegs- und Wendezeit in Deutschland einbringen. Dabei kristallisiert sich ein Generationengedächtnis heraus. Richard und seine Freunde teilen eine Vergangenheit, die Flüchtlinge aber eine andere. Obwohl die Vergangenheitskontexte keineswegs in raum-zeitlicher Bestimmtheit übereinstimmen, werden sie in der Gegenwärtigkeit der Erzählwelt angeglichen. In dieser Angleichung liegen die interkulturelle Leistung und die Problematik der Romanpoetik: Sie schafft durch die Relativierung scheinbar ontologisch fundierter Grenzziehungen einen Erzählraum, der trotz individueller und kultureller Differenzen der Figuren ein Raum des kulturellen Gedächtnisses sein kann.

In den individuellen Geschichten der Figuren wird das Problem der Grenze jeweils konkret verortet. In der deutschen Geschichte manifestiert es sich in Berlin, die Flüchtlinge haben es zunächst in ihren Heimatländern erfahren und dann in Lampedusa als Ort einer europäischen Überwachungszone. Folgerichtig wird dieser Ort als »Schauplatz irregulärer Migration«<sup>26</sup> im öffentlichen Bewusstsein stigmatisiert. Konkrete und metaphorische Bedeutungszuschreibungen verallgemeinern die Grenze als eine Instanz, die Afrika

von Europa, Geschichte von Gegenwart und Individualität von Kollektivität nicht nur unterscheiden, sondern auch trennen soll. Die Trennungsfunktion von Grenzmarkierungen wird in den Gesprächen mit den Flüchtlingen über Afrika und Deutschland sowie in Richards Monologen internalisiert. Zugleich versichern sich die Grenzgeschädigten ihrer gemeinsamen Überzeugung, »dass die von den Europäern gezogenen Grenzen die Afrikaner eigentlich gar nichts angehen«; im Hinblick auf die »schnurgeraden Linien im Atlas« konstatiert Richard die Willkür der Linie.<sup>27</sup> Selbstverständlich ist der in Ost-Berlin geborene Richard mit der Macht der Grenze vertraut. Er weiß aus Erfahrung, wie die Grenze »auf einem bestimmten Streifen der Erde verläuft« und wie sie »entweder in eine oder in beide Richtungen nur nach Kontrollen durchlässig ist« (G, 86). Wie die Flüchtlingsfiguren überschreitet auch der Protagonist unentwegt die Grenze zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Richards Erinnerungen umkreisen Berlin als exemplarischen Ort einer Grenze. Die geschichtsträchtige Hauptstadt des bundesrepublikanischen Deutschlands erweist sich für ihn wie für die Flüchtlingsfiguren als Erinnerungsraum von Grenzerfahrungen und als Raum individueller und kultureller Identitätsbildung. Einen solchen Raum eröffnet die Romanpoetik auch der Stadt selbst als eines lebendigen sozialen Kosmos: Waren einst hugenottische Flüchtlinge die ursprünglichen Siedler in den Straßen um den Oranienplatz, sind es heute die Flüchtlinge.<sup>28</sup> Berlin wird zum Schauplatz eines Transit- und Kontrollraums und erhält durch das Romanmotto *We besome visible* eine Dynamik im Wechselfeld von Unsichtbar-Sein und Sichtbar-Werden.<sup>29</sup> Flucht und Flüchtling konstituieren, wie bereits betont, keinen kulturellen Außenraum des Deutschen, sondern sollten als organischer Bestandteil deutscher Geschichte begriffen werden. Insbesondere Berlin lässt sich als Raum interkultureller Begegnungen beschreiben. Geschichte und Gegenwart, Erinnerung und Erfahrung sind an diesem Ort untrennbar miteinander verflochten. Das schließt auch das historische Bewusstsein von Schuld und Verantwortung ein, zumal der Ort der interkulturellen Begegnung ausgerechnet in Berlin liegt und die Fragen, warum Afrikaner nach Europa kommen und welche Verantwortung dieser Kontinent bei ihrer Aufnahme tragen soll, auch hier diskutiert werden.

Vor diesem Hintergrund erweisen sich auch die Erinnerungsräume von Richard und den Flüchtlingen als durchlässig und fragil. Sie sind scheinbar von ähnlichen Erinnerungen an Krieg und Flucht durchkreuzt, die sich in ihren Besonderheiten jedoch unterscheiden. Richards Geschichte ist durch Erinnerungen an den Zweiten Weltkrieg, die Teilung Deutschlands, die Gründung der DDR und die Wiedervereinigung geprägt. Die Vergegenwärtigung der eigenen Erinnerungen in den Gesprächen mit Flüchtlingen könnte den Protagonisti-

sten als Sonderfigur des Westlers erscheinen lassen, der die Geschichten der Afrikaner über Krieg, Flucht und Grenze erst im eigenen Geschichtshorizont verarbeiten muss. Durch das Ineinandergreifen von Eigenem und Fremdem, von Differenzen und Ähnlichkeiten wie von Individualitäts- und Kulturformen wird in der Erzählwelt jedoch eine interkulturelle Kommunikationsebene erzeugt; diese hilft die Fluchtgeschichten im Rekurs aufeinander zu verstehen, sofern nicht versucht wird, das Heterogene zu homogenisieren. Dieser Prozess verläuft in zwei Bereichen: In dem privat-geschichtlichen Bereich werden Flüchtlinge – zumeist von Richard selbst – als Individuen behandelt, während sie im öffentlich-politischen Bereich mit der Kollektivbezeichnung ›Flüchtling‹ reduktionistisch erfasst werden. Mit der Polarisierung beider Bereiche spielt Erpenbeck auf die Diskrepanz des öffentlich-politischen und der sinnkritischen literarischen Diskurse von Flucht und Flüchtling an. Die Romanpoetik kontrastiert beide Bereiche und zeigt dabei auf, wie hinter jeder Erzählung eine Akteursfigur steht, an deren Perspektive individuelle und kulturelle Erinnerungen gebunden sind. Nur an einem Punkt findet die Individualität der Figuren ihren angemessenen kollektiven Raum, und zwar dort, wo das Vertrauen darauf, »in dieser Welt irgendwie von Nutzen zu sein«,<sup>30</sup> auf dem Spiel steht. Darum geht es dem emeritierten Protagonisten ebenso wie den ihrem Empfinden nach zur Untätigkeit verurteilten Flüchtlingsfiguren.

Die narrative Vergegenwärtigung von Erinnerungen, Erfahrungen und Erlebnissen wird jedoch historisiert. Dadurch wird Zeit zu einem Schlüsselmotiv. Zwei Zeiträume werden gebildet, die von den Figuren *ex aequo* durchquert werden. Der eine Zeitraum reicht in die Vergangenheit zurück, weist eine starke Präsenz von geschichtlichen Elementen auf, wird mit Erinnerungen gefüllt und umgibt das Individuum in dessen vielschichtigen Entwicklungsphasen bis zur scheinbar erinnerungsfreien Jetztzeit.

Richard befreit sich durch die Begegnungen mit den Flüchtlingen von der lähmenden Aussicht auf einen untätigen, entzeitlichten, spannungslosen Ruhestand. Er gewinnt ein neues Zeitbewusstsein. Noch sind frische Erfahrungen zu machen: »Um den Übergang von einem ausgefüllten und überschaubaren Alltag in den nach allen Seiten offenen, gleichsam zugigen Alltag eines Flüchtlings zu erkunden, muss er [Richard] wissen, was am Anfang war, was in der Mitte – und was jetzt ist. Dort, wo das eine Leben eines Menschen an das andere Leben desselben Menschen grenzt, muss doch der Übergang sichtbar werden, der, wenn man genau hinschaut, selbst eigentlich nichts ist.« (G, 52)

Das Dasein als Flüchtling gilt dem Protagonisten nicht als ontologisches Prinzip des Kulturellen, sondern soll im Sinne von Verstrickungen individueller Lebenszusammenhänge im kulturellen Umfeld thematisiert werden. Dem

Historiker Richard gilt es daher, zuallererst die Zusammenhänge dieses Wechsels zu begreifen. Richards Ruhestand einerseits und sein anhaltendes Interesse an der Erkundung individueller Geschichten und Schicksale der Flüchtlinge andererseits motivieren ihn, das Vergehen der Zeit sinnvoll zu gestalten (G, 9). Wenn diese Motivation sich in den Kommunikationen mit den Flüchtlingen realisiert und wenn der interkulturelle Begegnungsraum durch das Erzählen dieser Geschichte ganz und gar gestaltet wird, so ordnet das Vergehen der Zeit nicht allein den Erzählverlauf; das Erzählte gewinnt dadurch überhaupt erst Gestalt und Sinn.

Richard erfährt die Jetztzeit als Momentaufnahme im Wechsel der Zeiten, dem er als Zeitzeuge einen Seneca-Vortrag widmet: *Die Vernunft als feurige Materie im Werk des Stoikers Seneca*. In der Seneca-Lektüre erfährt der Leser: »Nur der Wechsel der Zeit« (G, 297) kehre das Schicksal mehrfach um. Während Zeit für Richard eine orientierende und identitätsstiftende Funktion erfüllt, scheint sie für die Flüchtlinge kaum eine prägende Bedeutung zu haben: »Über das sprechen, was Zeit eigentlich ist, kann er [Richard] wahrscheinlich am besten mit denen, die aus ihr hinausgefallen sind. Oder in sie hineingesperrt, wenn man so will.« (G, 51) Aus der Zeit kann der Mensch weder herausfallen noch in ihr eingesperrt sein, es sei denn, die Zeit wird räumlich verstanden. Dieses Verständnis entsteht, weil Erinnerungen an das vergangene Leben beider Figurengruppen von bestimmten Orten getragen werden. Die symbolträchtigen Schauplätze in Berlin (der Oranien-, Alexanderplatz und das Rote Rathaus) sind für Richard und seine Freunde – wie die Heimatländer der Flüchtlinge (ehemalige Kolonien) und Grenzzonen wie Lampedusa – Orte solcher Art. Sie legen nahe, aus der Zeit herauszufallen hieße, den Raum individueller und kultureller Identifikation zu verlassen oder verlassen zu müssen. Aber genau dies sollte im Raum der interkulturellen Begegnung widerlegt werden, denn hier eröffnet sich eine teilbare Grenzzone, in der Erinnerungen an das Vergangene offengelegt und gleichzeitig neue Erinnerungen gestiftet werden. An den Erinnerungsprozessen werden die Fragilität der Grenzen und die Liminalität der Räume des Hier und Dort, Jetzt und Gestern, Ich und Du verdeutlicht.

In solch einem interkulturellen Begegnungsraum treffen eigenkulturelle Erinnerungen des Protagonisten und fremdkulturelle Erfahrungen der Flüchtlinge aufeinander. Die Verflechtung von Erinnerungen und Erfahrungen wird an den Narrativen des Geschichtlichen dargestellt, mit deren Hilfe Figuren am Gewebe der Erinnerungsbilder partizipieren. Zu diesen Narrativen zählt zunächst der Kolonialismus. In diesem gemeinsamen Gedächtnis liefert der Begriff »Schwarzis« (G, 121) eine Symbolik, an der die koloniale Geschichte Europas wie Afrikas abgelesen werden kann. Gespräche über den deutschen

»Kolonialwarenladen« (G, 49)<sup>31</sup> und den französischen Staatskonzern »Areva« (G, 182 f.), über Rufus Krankheit (G, 287) und Richards Versuch, in dem ihm fremden Territorium Ghana ein Grundstück zu kaufen (G, 253 ff., 277–282), thematisieren diese Geschichte auch in der Gegenwart. Die Ausdrücke »Schwarzis«, »Afrikaner« und »Flüchtlinge« erzielen ihre prägnante Auswirkung also nicht nur in den Prozessen kultureller Homogenisierung, sondern manifestieren sich auch im Spannungsfeld des Geschichtlichen und Gegenwärtigen. Den Beschreibungen stereotypierender Bilder in der Figurenrede sollen die Lebensgeschichten der geflüchteten Männer entgegenwirken, indem sie Züge der Individualität erkennen lassen.<sup>32</sup> Wenn der Protagonist hinter jeder erzählten Geschichte ein Individuum ausmacht, so soll mit diesen Geschichten die homogenisierende Welt europäischer Vorstellungen dekonstruiert und das Geheimnis einer »Maske« (G, 64) gelüftet werden, die Individualität verbirgt.

Die Erinnerungsräume beider Gruppen um den Protagonisten sind in ihren geschichtlichen Konstruktionen divergent und konvergent zugleich. Während an dem kulturellen Gedächtnis die Verschränkungen europäischer und außer-europäischer Geschichten befragt werden, sieht sich der Protagonist mit Momenten konfrontiert, für die im kulturellen Gedächtnis der Flüchtlingsfiguren kein Referenzbereich existiert. Wie solle er »etwas auf Italienisch erklären«, fragt sich Richard, als er Rufu die Geschichte der deutschen Teilung und Wiedervereinigung näherzubringen versucht, »was schon auf Deutsch schwer zu verstehen ist« (G, 195). »East?« (G, 149), erwidert Osarobo fragend, wenn er von Richard auf die Straßenschilder Ost-Berlins aufmerksam gemacht wird. Trotz dieser Divergenz führt der interkulturelle Begegnungsraum beider Geschichten zueinander. In der Jetztzeit der Erzählung ist das geteilte Berlin bereits Geschichte. Durch den Versuch, diese Geschichte zu vermitteln, wird sie von Richard auch verarbeitet. Dass die Erzählwelt den Raum interkultureller Begegnungen in der Stadt Berlin vorfindet, hat seinen Grund nicht allein in der Tatsache, dass die Flüchtlinge am Oranienplatz Berlin in »eine Landschaft von Zelten« (G, 44) umgewandelt haben.<sup>33</sup> Berlin hat sich in seiner Geschichte zu einem Ort der Migration par excellence entfaltet. »Hatte man ausgerechnet in Berlin schon wieder vergessen, dass eine Grenze sich nicht nur an der Größe des Gegners bemaß, sondern ihn auch erschuf?« (G, 261 f.) Die Grenze als Instanz, die den Gegner erst erschafft, bedeutet ihre Fähigkeit, Exklusionsräume zu bilden. In dieser Fähigkeit schwindet die Eindeutigkeit der Grenze, sobald diese »von der physischen Wirklichkeit ins Reich der Sprache« (G, 86) verlagert wird. Das Schwinden dieser Eindeutigkeit erlaubt, dass divergente und konvergente Erinnerungsmomente im kulturellen Gedächtnis der Erzählwelt aufeinandertreffen.



Die Konstruktion der Grenze als exkludierende Instanz wird am Motiv der Dublin-Gesetze<sup>34</sup> mit dem öffentlich-politischen Diskurs des Flüchtlings zusammengebracht und kritisch als Teil des kulturellen Gedächtnisses verortet. Die Kritik an der Entwicklung eines Systems zum Erfassen von Flüchtlingen erfährt einen Auftakt, indem Richards eigen hergestelltes System des Fragenprotokolls scheitert. Sie wird insofern ironisch gefärbt, als Richard sich durch den zum Zweck empirischer Forschung geordneten Fragenkatalog zwar zu einem teilnehmenden Beobachter<sup>35</sup> profiliert, dabei aber eine »Weltanschauungskompetenz«<sup>36</sup> entwickelt, die den Fragenkatalog und mit ihm das systematische Verwalten als vollkommen funktionslos entlarvt. Richard erkennt schließlich, dass die Dublin-Gesetze die Komplexität der Flucht nur noch verwalten. Dabei werden Institutionen legitimiert, die in der Erzählwelt als »Grenzregime«<sup>37</sup> bezeichnet werden. Diese sind kraft des Gesetzes ermächtigt, über den Flüchtling zu entscheiden, ohne dessen Wunsch nach Arbeit, Leben und danach, ein nützliches Mitglied der Gesellschaft zu sein, zu erfüllen. An den Grenzen der Dublin-Gesetze vollziehen sich Exklusionsstrategien einer Europapolitik, die im Flüchtling *per se* ein »Grenzproblem« (G, 43) ausmachen. Er »gerät in die unsichtbar gewordenen Fronten innereuropäischer Diskussion, die mit ihm und dem wirklichen Krieg, den er hinter sich lassen will, nicht das geringste zu tun hat.« (G, 86 f.) Das Modell der Dublin-Gesetze bringt Richard mit dem Begriff der »bürokratischen Geometrie« (G, 64), der die Auswirkungen des Kolonialismus und Einschränkungen des politischen Handels in den kolonisierten Gebieten erfasst,<sup>38</sup> polarisiert und kulturhistorisch verortet, in einen Zusammenhang. Die Dublin-Gesetze werden auf diese Weise zu einer Metapher, welche die Narrative des Geschichtlichen an die der Gegenwart anknüpfen. Wenn Richard diesen Zusammenhang diskursiv erfasst, so lässt er sie als Teil kultureller Erinnerungen verstehen, an deren Gewebe Figuren gleichermaßen partizipieren und ein kulturelles Gedächtnis des Europäischen wie des *Nicht-Europäischen* stiften.

Der vorliegende Beitrag ging von der grundsätzlichen Frage nach den Figuren des Flüchtlings in der Literatur aus, setzte sich zum Ziel, den literarischen Diskurs der Grenze an der Figur des Flüchtlings abzulesen und die Profilierung der Flüchtlingsfigur zu einer Grenzfigur aufzuzeigen. An dieser gegenseitigen Beziehung wurden Narrative sichtbar, die schließlich den »Mitraum« des kulturellen Gedächtnisses gestalten. Mit der Thematisierung des Flüchtlings als Grenzfigur suchte der Beitrag Zugang zum literarischen Motiv der Grenze und zu ihrer ästhetischen Gestaltung im Sinne einer »universalen Metapher«<sup>39</sup> für dichotomische Aufspaltung und gegenseitige Verschränkung.

In dieser Funktion und Bedeutung zeigt sich die Nachhaltigkeit der Grenze als literarisches Motiv, das auf Individuum und Kultur gleichermaßen angewendet werden kann. Im Bewusstsein über die Nachhaltigkeit kultureller Grenzziehungen lässt sich die Signifikanz des Flüchtlings zuerst ausmachen. Als literarische Figur schafft der Flüchtling im Spannungsverhältnis der dichotomischen Aufspaltung und gegenseitigen Verschränkung einen Handlungsraum, in dem er selbst als Träger divergenter und konvergenter Momente fungiert. Bei der Gestaltung dieses Handlungsraums ruft er Erinnerungen an die Geschichte der Spaltungen und Vereinigungen, Grenzziehungen und Neuordnungen hervor und greift auf das museale Archiv der Kulturen<sup>10</sup> zurück, die ihn hervorgebracht haben. An den Narrativen des Geschichtlichen zeigt sich, wie die Figuren ungeachtet ihrer Herkunft und nationalen Verortung am Gewebe der Erinnerungsbilder partizipieren. Die Literatur macht an der Flüchtlingsfigur Verstrickungen kultureller Umwandlungen im Rekurs auf das kulturelle Gedächtnis nachvollziehbar.<sup>11</sup>

Literarische Figurationen und Gedächtnisbilder, wie sie an den Romanen *Schlafgänger*, *Ohrfeige* und *Gehen, ging, gegangen* diskutiert werden, sehen im Flüchtling eine Figur, die physische Grenzen überschreitet. In dieser Eigenschaft wird sie in den Romanpoetiken nicht als Sonderfigur verortet; vielmehr positioniert sie sich in den Darstellungen analoger Lebensräume und Lebenserfahrungen im Dickicht kultureller Transformationen. So geht mit der Verortung der Flüchtlingsfigur als Grenzgänger-Typus eine weitere relevante Signifikanz des Flüchtlings einher. Der Flüchtlingsfigur wird nämlich die Möglichkeit eröffnet, über die physischen Grenzen hinaus auch eigen- und fremdkulturelle Grenzen zu überschreiten. Hierbei gewinnt die Grenze ihre metaphorische und symbolische Bedeutung der Fragilität. Bei den Überschreitungen der physischen und kulturellen Grenzen profiliert sich der Flüchtling zu einer interkulturellen Figur, die an den Überschreitungszonen Kulturräume zueinander in Beziehung setzt. Die Romanpoetik erfasst diese Zonen durch Differenzen und Ähnlichkeiten und erklärt sie durch die Antizipation interkulturell profilierter Figuren zu einem Mit-Raum des kulturellen Gedächtnisses und der Identifikation. Die Flüchtlingsfigur wird so zum Bedeutungsträger kultureller Umwandlungen und konfrontiert Europa, das sich im öffentlich-politischen Diskurs des Flüchtlings auf den Grenzen der Menschenrechtspolitik und neokolonialen Praxis bewegt, mit sich selbst. Elmigers und Erpenbecks Romane befragen das kulturelle Gedächtnis der europäischen Kolonialgeschichte und stellen die einst europäischen Fremden und Einheimischen einander gegenüber; dabei kehren sie aber die Perspektive um. Im Gegensatz zur Kolonialzeit, in der die ›Eingeborenen‹ gegen die Europäer durchaus Widerstand geleistet haben,

brechen Erpenbecks junge Männer aus Afrika nun nach Deutschland aus, weil sie 130 Jahre nach der deutschen Kolonialgeschichte außer dem Westen keine Alternative sehen. Im europäischen System hat sich der Kapitalismus etabliert, das lässt Elmigers Erzählwelt erkennen. Sie streift die europäische Kolonialgeschichte zwar nur am Rande, demonstriert aber am Beispiel der Industrialisierung und Globalisierung die Verflochtenheit der europäischen und der nicht-europäischen Geschichten. *Ohrfeige* hebt die Verflochtenheit auf eine dreifache Weise hervor. Zum einen sind es der 11. September 2001 und der Irak-Krieg; zum anderen wird ein Diskurs individueller Freiheiten geführt, in dem der Protagonist im Spannungsfeld geschlechtsspezifischer und politischer Grenzüberschreitungen Europa mit seinen eigenen Werten konfrontiert.

In *Schlafgänger*, *Ohrfeige* und *Gehen, ging, gegangen* werden Industrialisierung, Kapitalismus, Kolonialismus und europäische Verwaltungskultur im Hier und Jetzt der Erzählwelt miteinander verknüpft. Diese Verknüpfung lässt die aus der europäischen Praxis herrührenden Resultate wie ein Poltergeist in unsere Gegenwart eingreifen. Die Romane stellen so eine historische Kontinuität des Kulturellen her und kehren die Perspektive auf interkulturelle Herausforderungen insofern um, als sie die Menschen, die heute nach Europa kommen, als Konsequenz der neokolonialen Praxis Europas betrachten. Resignation, Verzweigung, Hilfs- und Ausweglosigkeit beschreiben die Sackgasse dieser Praxis.

#### Anmerkungen

- 1 Hannah Arendt, *Wir Flüchtlinge*, in: dies., *Zur Zeit. Politische Essays*, Berlin 1986, 7–21, hier 15.
- 2 Das Wort ›Flüchtling‹ wird im Folgenden in seiner völkerrechtlichen Bedeutung verwendet (Christine Taxer, Raul Gschrey, *Grenzl意思*, in: dies. (Hg.), *Grenzl意思. Von Grenzen. Grenzüberschreitungen und Migration*, Frankfurt/Main 2013, 16–24, hier 23.
- 3 Vgl. Gesellschaft für deutsche Sprache, *Pressemitteilung*, 11.12.2015; <http://gfds.de/wort-des-jahres-2015> [letzter Zugriff 2.9.2017]; Süddeutsche Zeitung, *Gesellschaft für deutsche Sprache. »Flüchtlinge« ist Wort des Jahres*, 11.12.2015; <http://www.sueddeutsche.de/kultur/gesellschaft-fuer-deutsche-sprache-fluechtlinge-ist-wort-des-jahres-1.2778112> [letzter Zugriff 2.9.2017].
- 4 Vgl. Moritz Babler, *New Historicism. Cultural Materialism und Cultural Studies*, in: Ansgar Nünning, Vera Nünning (Hg.), *Konzepte der Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen - Ansätze - Perspektiven*, Stuttgart 2003, 132–155, hier 148; Wolfgang Müller-Funk, *Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung*, Wien 2008, 17; Karl Eibl, *Kultur als Zwischenwelt, eine evaluationsbiologische Perspektive*, Frankfurt/Main 2009, 27.
- 5 Die Auseinandersetzung reicht bis in die ersten drei Jahrzehnte der Gründung der Bundesrepublik Deutschland und deren Bemühungen zur Aufnahme von Flücht-

lingen aus den ehemaligen Ostblockstaaten zurück (vgl. Peter Kühne, *Politisches Versäumnis und humanitäre Katastrophe. Flüchtlinge - in Deutschland und Europa nicht willkommen*, in: Gudrun Hentges (Hg.), *Migrations- und Integrationsforschung in der Diskussion. Biographie, Sprache und Bildung als zentrale Bezugspunkte*, Wiesbaden 2010, 79–89). Die nächste Phase setzt mit den Bemühungen um die Bewältigung der Fluchtprozesse in den ausgehenden siebziger Jahren ein. Wurde das Asylrecht bis in diese Zeit zunehmend von Flüchtlingen aus Krisengebieten der ›Dritten Welt‹ oder Schwellenländern beansprucht, führten von nun an die Militärputsche in Chile (1973) und der Türkei (1980), der Krieg im Libanon (1975), die Besetzung Afghanistans durch die Truppen der Sowjetunion (1979–1989), der Bürgerkrieg in Sri Lanka (1983–2009) und schließlich auch die Islamische Revolution im Iran (1979) und der darauffolgende Irak-Iran-Krieg (1980–1988) zu bis dahin nie dagewesenen und weiter zunehmenden Flüchtlingszahlen (vgl. Christoph Butterwege, *Europa am Scheideweg. Von der Wirtschaftsgemeinschaft zur »Wohlstandsfestung« oder zur multikulturellen Gesellschaft?*, in: Christoph Butterwege, Siegfried Jäger [Hg.], *Europa gegen den Rest der Welt? Flüchtlingsbewegungen - Einwanderung - Asylpolitik*, Köln 1993, 206–227; Christoph Butterwege, *Globalisierung als Spaltplatz und sozialer Sprengsatz. Weltmarktdynamik und »Zuwanderungsdramatik« im postmodernen Wohlfahrtsstaat*, in: ders. [Hg.], *Zuwanderung im Zeichen der Globalisierung. Migrations-, Integrations- und Minderheitenpolitik*, Wiesbaden 2009, 55–102).

- 6 Die Metaphorik von Asylanten-*Strom*, Asylanten-*Flut*, Asylanten-*Welle* und die Parole »Das Boot ist voll« (Cord Pagenstecher, »Das Boot ist voll«, *Schreckensvision des vereinten Deutschland*, in: Gerhard Paul [Hg.], *Das Jahrhundert der Bilder*, Bd. 2: *1949 bis heute*, Göttingen 2008, 606–613) prägen metaphorisch den öffentlich-politischen Diskurs der Migration in den 1990er Jahren, der heute in den Ausdrücken »Lawine« (Roland Nelles, *Schäubles Lawinen-Vergleich. Die Entgleisung*, in: *Spiegel Online, Politik*, 12.11.2015; <http://www.spiegel.de/politik/deutschland/wolfgang-schaeuble-zu-fluechtligen-die-lawinen-entgleisung-kommentar-a-1062402.html> [letzter Zugriff 2.9.2017]) und »Völkerwanderung« (Thomas Walde, *Seehofer nennt Flüchtlingsbewegungen »Völkerwanderung«*, in: *Welt.de*, 23.8.2015; <http://www.welt.de/regionales/bayern/article145534704/Seehofer-nennt-Fluechtlingsbewegungen-Voelkerwanderung.html> [letzter Zugriff 2.9.2017]) noch eine Steigerung erfährt. Die politische Rhetorik ruft das bedrohliche Bild einer unaufhaltbaren Naturgewalt hervor und erklärt den Flüchtling zu ihrem Verursacher (Evelyn Meyer, *Sprachgebrauch in der Asyldebatte*, in: Matthias Jung u.a. [Hg.], *Die Sprache des Migrationsdiskurses. Das Reden über »Ausländer« in Medien, Politik und Alltag*, Opladen 1997, 150–163). Entgegenwirken sollen hier Konzepte der »Willkommens-« und »Anerkennungskultur« (Ursula Mehrländer, Günther Schultze, *Einwanderungskonzept für die Bundesrepublik Deutschland. Fakten, Argumente, Vorschläge*, Bonn 1992; <http://www.fes.de/fulltext/asfo/00227toc.htm> [letzter Zugriff 2.9.2017]). Mit der Idee einer »Willkommenskultur« soll der Paradigmenwechsel von einer risikoorientierten Einwanderung zu den Chancen und Potentialen der Migration artikuliert werden (Andreas Merx u.a., *Willkommens- und Anerkennungskultur*, in: Karl-Heinz Meier-Braun, Reinhold Weber [Hg.], *Deutschland Einwanderungsland. Begriffe - Fakten - Kontroversen*, Stuttgart 2013, 248–250). Die Semantik des Begriffes wird eher aus ökonomischen als aus humanen Aspekten abgeleitet. »Willkommenskultur« besitzt nicht nur eine begriffliche Unschärfe (Friedrich Heckmann, *Willkommenskultur. Was ist das, und wie kann sie entstehen und entwickelt werden?*, in: *europäisches*

- forum für migrationsstudien, 7 [2012], 2–12), sondern legt auch den Eigennutz der aufnehmenden Gesellschaft offen; er suggeriere eine »Marketingstrategie« (Merx u.a., *Willkommens- und Anerkennungskultur*, 249). Die im Herbst 2000 durch die CDU populär gemachte »deutsche Leitkultur« (vgl. Bassam Tibi, *Leitkultur als Wertekonsens. Bilanz einer missglückten deutschen Debatte*, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 1/2 [2001], 23–26; Jürgen Nowak, *Leitkultur und Parallelgesellschaft. Argumente wider einen deutschen Mythos*, Frankfurt/Main 2006), die die *Alternative für Deutschland* (AfD) im Jahre 2015 zu ihrem Parteiprogramm erklärte, kann als Höhepunkt der Strategie einer Definition ex negativo betrachtet werden, die nur unter der Voraussetzung strikt gegeneinander abgegrenzter Räume einen kulturellen Außenraum des Eigenen ausmacht.
- 7 Hamid Tafazoli, Richard T. Gray, *Heterotopien in Kultur und Gesellschaft*, in: dies. (Hg.), *Außenraum - Mitraum - Innenraum. Heterotopien in Kultur und Gesellschaft*, Bielefeld 2012, 7–34.
  - 8 Ansgar Nünning, *Wie Erzählungen Kulturen erzeugen. Prämissen, Konzepte und Perspektiven für eine kulturwissenschaftliche Narratologie*, in: Alexandra Strohmaier (Hg.), *Kultur - Wissen - Narration. Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften*, Bielefeld, 2013, 15–53, hier 26–53.
  - 9 Werner Hamacher, *Heterautonomien - One 2 Many Multiculturalisms -*, in: Burkhard Liebsch, Dagmar Mensink (Hg.), *Gewalt verstehen*, Berlin 2003, 157–201; Dieter Heimböckel, *Die deutsch-französischen Beziehungen aus interkultureller Perspektive*, in: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik*, 4(2013)2, 19–39.
  - 10 Beispielsweise erschienen in Italien Fabio Geda *Nel mare ci sono i cocodrilli* (2010), Alessandro Leogrande *Il Naufragio* (2011), Giuseppe Catozzella *Non dirmi che hai paura* (2014) und in Frankreich Shumona Sinhas *Assommons les Pauvres* (2015). Einen Einblick in die narrativen Techniken der Flucht- und Flüchtlingsthematik verschafft der Romanist Torsten König, *Die Mittelmeermigration in der italienischen Gegenwartsliteratur - Biopolitik und Erzählung in gesellschaftlichen, medialen und poetologischen Kontexten*, in: *PhiN*, 75 (2016), 1–15.
  - 11 Abbas Khiders (\*1973) *Romane Der falsche Inder* (2008) und *Ohrfeige* (2016), Jenny Erpenbecks (\*1967) *Gehen, ging, gegangen* (2015), Dorothee Elmigers (\*1985) *Schlafgänger* (2014), Margareth Obexers (\*1970) *Wenn gefährliche Hunde lachen* (2011) und Merle Krögers (\*1967) *Kriminalroman Havarie* (2015), Margareth Obexers Hörspiel *Illegale Helfer* (2015), Elfriede Jelineks (\*1946) Theaterstück *Die Schutzbefohlenen* (2013), Hans-Werner Kroesingers (\*1962) Dokumentarstück *Frontex Security* (2014), Paula Bullings (\*1986) *Graphic Novel Im Land der Frühaufsteher* (2012) und Reinhart Kleists (\*1970) *Der Traum von Olympia* (2015) sind die meist besprochenen Werke.
  - 12 Carmine Chiellino, »Gastarbeiterdeutsch« als solidarische Sprache für die Einwanderer und für eine interkulturelle Literatur in deutscher Sprache?, in: Carmine Chiellino, Natalia Shchyhlevska (Hg.), *Bewegte Sprache. Vom »Gastarbeiterdeutsch« zum interkulturellen Schreiben*, Dresden 2014, 27–53.
  - 13 Dieter Lamping, »Ein armer unbedachter Gast«. Adelbert von Chamisso's interkulturelle Lyrik, in: Chiellino, Shchyhlevska (Hg.), *Bewegte Sprache*, 15–26; Dieter Lamping, *Deutsche Literatur von nicht-deutschen Autoren. Anmerkungen zum Begriff der »Chamisso-Literatur«*, in: *Chamisso*, 5 (2011), 18–22.
  - 14 Fritz Breithaupt, *Kulturen der Empathie*, Frankfurt/Main 2012, 10, 145–152.
  - 15 Anil Bhatti, Dorothee Kimmich (Hg.), *Ähnlichkeiten. Ein kulturtheoretisches Paradigma*, Konstanz 2015, 7–31.

- 16 Dorothee Elmiger, *Schlafgänger*, Köln 2014, 84 (Hvhg. im Original); im Folgenden zitiert unter Angabe der Sigle S und Seitenzahl; Friedrich Engels, *Grundsätze des Kommunismus*, in: Karl Marx, Friedrich Engels, *Werke*, Bd. 4, Berlin 1977, 361–380.
- 17 Nico Bleutge, *Einer fällt aus der Welt*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 15.4.2014; <http://www.nzz.ch/feuilleton/buecher/einer-faellt-aus-der-welt-1.18284122> |letzter Zugriff 2.9.2017|.
- 18 Michel Foucault, *Von anderen Räumen*, in: ders., *Schriften in vier Bänden*, Bd. IV: 1980–1988, Frankfurt/Main 2005, 931–944; ders., *Die Heterotopien*, in: ders., *Die Heterotopien/Les hétérotopies. Der utopische Körper/Le corps utopique*, zwei Radio-vorträge, zweisprachige Ausgabe, Frankfurt/Main 2005, 9–22.
- 19 Auch der Flughafen und Bahnsteig erweisen sich für A. L. Erika als Grenzorte mit eigenen Gesetzen (S, 33 f.). Siehe zur Diskussion des Grenzortes Tafazolli, Gray, *Heterotopien in Kultur und Gesellschaft*, 7–34.
- 20 Die Fluchtgeschichte nimmt mit der Grenzüberschreitung eine Wende und erfährt eine Pointe, als die Flüchtlingsfigur realisiert, irgendwo in Bayern gelandet zu sein und nicht in Paris, wo sie ihren Onkel treffen sollte. Dass Mensy an einem in der deutschen Geschichte bedeutungsträchtigen Ort, Dachau, gelandet ist, weiß er nicht (Abbas Khider, *Ohrfeige*, Roman, München 2016, 40 f., 44; im Folgenden unter Angabe der Sigle O und Seitenzahl). Genauso wenig ist er sich dessen bewusst, bald von hier nach Zirndorf, Bayreuth und schließlich nach Niederhofen an der Donau versetzt zu werden (O, 51, 57, 129–141).
- 21 Ursula März, *Die Wutrede eines abgelehnten Asylbewerbers*, in: *Deutschlandradiokultur*, 30.1.2016; [http://www.deutschlandradiokultur.de/abbas-khider-ohrfeige-die-wutrede-eines-abgelehnten.950.de.html?dram:article\\_id=343983](http://www.deutschlandradiokultur.de/abbas-khider-ohrfeige-die-wutrede-eines-abgelehnten.950.de.html?dram:article_id=343983) |letzter Zugriff 2.9.2017|; O, 68.
- 22 Katharina Granzin, *Der Mensch im Durchgangsland*, in: *Frankfurter Rundschau*, 5.2.2016; <http://www.fr-online.de/literatur/abbas-khider-ohrfeige--der-mensch-im-durchgangsland,1472266,33723376.html> |letzter Zugriff 2.9.2017|.
- 23 »Meine echte Vergangenheit erschien mir mit einem Mal albern und nichtig. Ich fühlte mich schlecht.« (O, 75; siehe auch 77–93).
- 24 Die Absicht wird mit der Frage nach dem Vornamen der Sachbearbeiterin in die Tat umgesetzt; der Vorname verringere die Distanz des Staatlichen und steigere die Nähe des Menschlichen: »Nachnamen schaffen so eine Distanz zwischen Menschen. Es ist interessant, wenn man jemandem wie Ihnen plötzlich einen Rufnamen gibt. Es ist als würde ich Gott einen Vornamen geben. Wenn Allah einen Vornamen hätte, wäre er auch weniger einschüchternd.« (O, 10 f.)
- 25 Jörg Magenau, *Ein Stückchen Acker in Ghana*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 30.3.2015; <http://www.sueddeutsche.de/kultur/longlist-zum-deutschen-buchpreis-ein-stueckchen-acker-in-ghana-1.2627330> |letzter Zugriff 2.9.2017|.
- 26 Ursula Schmidt, *Lampedusa am Rande der Wahrnehmung*, in: Taxer, Gschrey (Hg.), *Grenzlinien*, 61–64.
- 27 Jenny Erpenbeck, *Gehen, ging, gegangen*, München 2015, 66; im Folgenden zitiert unter Angabe der Sigle G und Seitenzahl.
- 28 Im Hinblick auf die Literarisierung Berlins und auf die kulturellen Transformationen dieser Stadt ließe sich der Roman im Kontext von anderen Romanen diskutieren – wie *Ein weites Feld* (1995) von Günter Grass, *Selam Berlin* (2003) von Yadé Kara wie auch in dem der kontrovers diskutierten »Wendeliteratur« (Jörg Fröhling [Hg.], *Wende-Literatur. Bibliographie und Materialien zur Literatur der Deutschen Einheit*, Frankfurt/Main u.a. 1999; Frank Thomas Grub, »Wende« und

- »Einheit« im Spiegel der deutschsprachigen Literatur, Ein Handbuch, Berlin 2003; Elke Brüns, *Nach dem Mauerfall. Eine Literaturgeschichte der Entgrenzung*, Paderborn 2006).
- 29 John Hutnyk, *Borders in the City. Dragnets on London Transport*, in: Taxer, Gschrey (Hg.), *Grenzlilien*, 161 ff.
- 30 Arendt, *Wir Flüchtlinge*, 8.
- 31 Hvhg. im Original. Mit Schilderungen der deutschen Kolonien wird ein Teil der deutschen Geschichte unter Otto von Bismarck (1815–1898) reflektiert, der die Landnahme an der Südwestküste Afrikas durch den Bremer Großkaufmann Franz Adolf Lüderitz (1834–1886) mit zwei »schlachttaugliche[n] Schiffel[n]« (G, 53) gegen die britische Vorherrschaft verteidigte. »Von da an heißen die Ländereien des Kauffmanns Lüderitz *Kolonien* und werden von Staats wegen verteidigt« (ebd.).
- 32 »Ihre Hautfarbe ist schwarz. Sie sprechen Englisch, Französisch, Italienisch. Und noch andere Sprachen, die hierzulande niemand versteht« (G, 18). Unter ihnen sind Christen und Muslime (vgl. G, 121). Als die Flüchtlinge sich im Altersheim versammeln, um gemeinsam zum Deutschunterricht in der Volkshochschule »geradenwegs in die Zukunft hinein« (G, 191) zu gehen, betrachtet Richard jeden von ihnen und bemerkt, wie sehr sie sich voneinander unterscheiden.
- 33 Mit der Protestbewegung der Flüchtlinge am Oranienplatz befasst sich Olivia Landry aus soziokultureller Perspektive und misst Berlin eine symbolische Kraft zur Verkündigung politischer Botschaften bei (Olivia Landry, »*Wir sind alle Oranienplatz!*« *Space for Refugees and Social Justice in Berlin*, in: *Seminar*, 51|2015|4, 398–413).
- 34 Vgl. Christian Filzwieser u.a. (Hg.), *Dublin II-Verordnung. Das Europäische Asylzuständigkeitssystem*, Wien 2009.
- 35 Christian Lüders, *Teilnehmende Beobachtung*, in: Ralf Bohnsack u.a. (Hg.), *Hauptbegriffe Qualitativer Sozialforschung*, Opladen 2011, 151 ff.
- 36 Ijoma Mangold, *Gegen die herrschende Klasse*, in: *Die Zeit, Literatur*, 2.11.2015; <http://www.zeit.de/2015/41/literatur-politik-gesellschaft-ilija-trojanow> [letzter Zugriff 2.9.2017].
- 37 So Erpenbeck in Mangold, *Gegen die herrschende Klasse*.
- 38 Geometrie wird im historischen Kontext als Schule des verständigen Beamten-Denkens begriffen. Bereits im 19. Jahrhundert wurden Absolventen der Höheren Schulen als Bildungseliten in die Führungspositionen des umfassenden und einflussreichen Beamtenapparates aufgenommen. Ihre besondere Fähigkeit bestand nicht in der »Anschaulichkeit des Sehens«, sondern in der »Strenge des Denkens« (Matthias Ludwig u.a. [Hg.], *Geometrie zwischen Grundbegriffen und Grundvorstellungen*, Wiesbaden 2015, 19).
- 39 Eva Geulen, Stephan Kraft (Hg.), *Grenzen im Raum - Grenzen in der Literatur*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 129 (2010), 1–4, hier 1; vgl. zu diesen Problemen und Perspektiven in der geisteswissenschaftlichen Forschung Andreas Rutz, *Grenzen im Raum - Grenzen in der Geschichte*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 129 (2010), 7–32, hier Anm. 7.
- 40 Siehe hierzu Aleida Assmann, *Probleme der Erfassung von Zeichenkonzeptionen im Abendland*, in: Roland Posner u.a. (Hg.), *Semiotik. A Handbook on the Sign-Theoretic Foundations of Nature and Culture*, 4 Bde., Berlin u.a. 1997–2004, Bd. 1, 1997, 700–729; Aleida Assmann, *Das Archiv und die neuen Medien des kulturellen Gedächtnisses*, in: Georg Stanitzek, Wilhelm Voßkamp (Hg.), *Schnittstelle. Medien und Kulturwissenschaften*, Köln 2001, 268–281.



- 41 »Es ist noch gar nicht so lange her«, so Erpenbecks Erzähler, »da war die Geschichte der Auswanderung und der Suche nach Glück eine deutsche Geschichte« (G, 222).



---

*Juditha Balint, Rolf Parr*

## Von ›factory workern‹ und Sucharbeitern

*Zwei Ansätze zur Untersuchung von Arbeit  
als diskursivem und semantischem Phänomen*

---

### *Arbeit?*

Der im Alltag wie auch in medialen Darstellungen immer wieder anzutreffende Befund, dass Arbeit ›irgendwie‹ mit der ganzen Gesellschaft zu tun habe, das heißt auch mit unserem gesamten privaten Leben, lässt sich aus einer doppelten Blickrichtung heraus sehr viel genauer beantworten als es bisher vielfach der Fall war: nämlich erstens vom Spektrum der für den komplexen Bereich der Arbeit relevanten Diskurse aus und zweitens von der medial und sprachlich erfolgenden Zusammenführung dieser Diskurse und des dabei vermittelten Wissens.

Das trifft nicht nur auf die Entgrenzung von Arbeit in Richtung auf andere, ihr eigentlich ferne Lebensbereiche zu, sondern auch auf diejenigen sozial-diskursiven Gegenstände, die auf das Engste an das Arbeitsleben gekoppelt sind. Ein besonders schillerndes Beispiel für diese Entgrenzung liefert der als ›Burnout‹ bezeichnete Teilkomplex des großen gesellschaftlichen Teilbereichs mit Namen ›Arbeit‹.<sup>1</sup> Ende der 1960er Jahre ist zunächst von ›Managerkrankheit‹ die Rede, und zwar gekoppelt an vor allem psychologische Diskurse. Das hat seinen Grund darin, dass Krankenkassenfragen für Manager eher nachrangig waren, nicht aber die Therapiefrage, was die Psychologie auf den Plan rief. Für die Folgezeit lässt sich zeigen, dass es eine Entwicklung in zwei Dimensionen gibt: (1) Auf der Achse des Spektrums der Spezialwissensbereiche und ihrer Diskurse kommen bis heute zunehmend mehr spezielle Wissensbereiche und mit ihnen Spezialdiskurse ins Spiel: weiterhin die Psychologie, dann aber auch Medizin, Krankenkassen, Therapiekulturen, Politik und Gewerkschaften. (2) Seinen Grund hat diese Expansion darin, dass auf der zweiten wichtigen Achse, nämlich derjenigen der sozialen Differenzierung, was immer auch Hierarchisierung bedeutet, das Phänomen ›Burnout‹ symbolisch gesprochen ›nach unten hin‹ durchsackt: von Managern zu den leitenden Angestellten, von dort zu den mittleren und kleinen Angestellten und so weiter. Mit jeder dieser Stufen kommen aber zusätzliche ›Stimmen‹ ins Spiel, denn ab den Angestellten sprechen beispielsweise die gesetzlichen Krankenkassen bei den Versuchen, das Phänomen ›Burnout‹ definitorisch einzugrenzen, ebenfalls mit; dadurch

kommt die Medizin ins Spiel; es folgen sozialwissenschaftliche Sprecher\*innen und schließlich diejenigen der Therapiekulturen. Am Ende ist der diskursive, und das heißt immer auch soziale Gegenstand ›Burnout‹ als Teil des Sprechens über die Auswirkungen von Arbeit auf den Einzelnen auch hier wieder einer, der allererst im Schnittpunkt verschiedener Fächerkulturen und ihrer Terminologien entsteht und als solcher medial und sprachlich unterschiedlich vermittelt wird. Zu seiner Untersuchung bedarf es also theoretischer und methodischer Instrumente, die es erlauben, kulturelle Bedeutungs- und Strukturzusammenhänge auf ihre Medialität und Semantiken hin zu durchleuchten.

Deutlich wird bereits an diesem einen Beispiel, dass erst ein mehrperspektivischer Zugriff auf den komplexen Bereich der Arbeit – einmal unter Berücksichtigung der an seiner Konstitution beteiligten Wissensbereiche, und einmal unter Berücksichtigung seiner medialen und sprachlichen Vermittlung – es möglich macht, ihn in seiner gesamtgesellschaftlichen Breite und Relevanz so in den Blick zu nehmen, dass die in gesellschaftlichem Umlauf befindlichen Diskursivierungen von Arbeit rekonstruiert werden können. Sie regeln – mit Foucault gesprochen –, was über Arbeit zu einem bestimmten Zeitpunkt und in einem bestimmten kulturellen Zusammenhang gesagt werden kann, was gesagt werden muss und, häufig viel wichtiger, was nicht gesagt werden darf.<sup>2</sup>

Wie der sozial-diskursive Gegenstand der Arbeit aus unterschiedlichen Perspektiven und unter Heranziehung zweier methodischer Ansätze in den Blick genommen werden kann, wollen wir im Folgenden an einigen Beispielen aufzeigen. Unseren ersten Beispielkomplex bilden drei Filme aus den 1920er und 1930er Jahren, die ganz unterschiedliche Konzeptionen von Arbeit entwickeln; das zweite Beispiel ist Joachim Zelters 2006 erschienener Roman *Schule der Arbeitslosen*, in dem die Koppelung der diskursiven Semantiken von Arbeit und Arbeitslosigkeit und damit auch diejenige verschiedener Wissensbereiche in Form von Metaphern erfolgt. Die Auswahl der Filme und des literarischen Textes ist so angelegt, dass sie es aufgrund ihrer unterschiedlichen medialen Verfasstheit und ihrer nicht minder unterschiedlichen Entstehungszeiten ermöglichen, Differenzen, aber auch Gemeinsamkeiten nachzuspüren, also der Varianz und aber auch der Konstanz historischer und zeitgenössischer Konzeptionen von Arbeit nachzugehen.

*Arbeit im Film der 1920er und 1930er Jahre  
Von »Metropolis« bis »Kuhle Wampe«*

Fritz Langs berühmter Film *Metropolis* ist unter anderem aus Perspektive der Utopie- bzw. Dystopie-Forschung, aus religiöser, mythen- und kapitalismuskri-

tischer sowie strukturaler Sicht analysiert worden.<sup>3</sup> Noch nicht gefragt wurde bisher jedoch welche Art von Arbeit denn in diesem Film geleistet wird und welches Konzept von Arbeit<sup>4</sup> *Metropolis* eigentlich zugrunde liegt? Die Heere der grauen Arbeiter leisten – mit Marx gesprochen – zunächst einmal entfremdete, hochgradig arbeitsteilig organisierte Arbeit, bei der der Einzelne gar nicht mehr weiß, zu welcher Gesamtsache er eigentlich etwas beiträgt, also keinen Einblick mehr in den Gesamtprozess der Arbeit hat (übrigens ebenso wenig wie die Zuschauer). Arbeit macht – diesmal vom Ort der Individualpsychologie aus betrachtet – für den Einzelnen keinen Sinn, kann keine Befriedigung geben.

Ebenso wie diese Form der Arbeit sind auch die Arbeiter selbst weitestgehend entindividualisiert, ja sogar entnaturalisiert, etwa indem sie nach einer Uhr mit einem 13stündigen Zyklus arbeiten. Bis auf wenige Ausnahmen treten sie, wenn sie in ihrer Funktion als Arbeiter in Szene gesetzt werden, nur als Massen auf, die sich in formierter Menge fortbewegen, darin Soldaten nicht unähnlich, ohne dass Gesichter oder andere individuelle Merkmale gezeigt würden. Treten einzelne von ihnen in der Funktion als religiös überdeterminierte Führer/Befreier auf, dann sind diese Einzelnen aus denjenigen Massen herausgelöst, die ihnen dann wiederum in Massen zuhören.<sup>5</sup>

Die Maschinen und vor allem die zentrale »Herz-Maschine« dominieren in *Metropolis* gleichermaßen die Form der geleisteten Arbeit, die Arbeiter als Masse wie auch den einzelnen Arbeiter, der über die Anzeigen und Hebel als Repräsentant der Maschine körperlich bis zum Zusammenbruch an die selbst unsichtbar bleibende Maschine angeschlossen ist.<sup>6</sup> Ist dies die eher technische Variante der Narration, die *Metropolis* entwirft, so wird der Arbeiter in der eher mythischen Variante zum »Maschinenfutter« und die Maschine selbst zum gefräßigen Moloch. Einer Auffassung und medialen Darstellung von Arbeit als körperlich-technischer Symbiose steht eine mystische als Aufopferung relativ unverbunden gegenüber. Insgesamt ähnelt die Ausstattung der Arbeitswelt in *Metropolis* jedoch weniger einem Science-Fiction-Szenario als Bergwerken der 1920er Jahre, mit ihren Förderkörben und den typischen Gittern, in denen die Bergarbeiter in die Tiefe der Erde einfahren, ihren Maschinenhallen mit der meist noch mechanischen, vor allem aber thermodynamischen Kraftübertragung (Elektrizität ist vorhanden, aber noch nicht dominant). Hinzu kommt die für Fabriken gängige Kleidung wie Arbeitsoveralls, Gürtel und Mützen, die ihrerseits zur Uniform tendiert.

Die Thermodynamik ist in *Metropolis* jedoch nicht einfach nur »Stand der Technik«, sondern bietet zugleich auch einen symbolischen Überschuss. Denn, wie Thomas Elsässer es formuliert, beschäftigt sich die Narration »von wild gewordener Technologie und industrieller Reglementierung [...] obsessiv mit stei-

genden Temperaturen, mit Druckzuständen kurz vor dem Bersten, mit Flüssigkeiten, die zu kochen beginnen, bevorstehenden Explosionen und Fluten«, die als Folge von symbolischen und tatsächlichen »Dammbrüchen« jeglicher Art auftreten: »Der Film zeichnet allerlei Kräfte auf, die«, symbolisch gesehen, »aus der Tiefe heraufquellen« und kaum mehr gebändigt werden können.<sup>7</sup>

Inwieweit aber ist *Metropolis* an die in der Zeit anzutreffenden politischen Diskurse der »arbeiternahen« Parteien der 1920er Jahre anschließbar? Hier greift der Film eine ganze Reihe von Diskurselementen der politisierten Arbeiterschaft auf. Das Spektrum reicht von der »Revolution« konnotierenden, im Hintergrund gespielten Marseillaise bis hin zum sozialdemokratischen Bündnis zwischen »Hirn« und »Hand« durch das »Herz« (als nicht unbedingt überzeugendem Schluss).

Für Charles Chaplins *Modern Times* von 1936 scheint auf den ersten Blick eine physikalische Definition von Arbeit vielversprechend zu sein.<sup>8</sup> So zeigt bereits der Vorspann leinwandfüllend eine Uhr, an die Arbeit und Arbeiter (factory worker) geradezu symbiotisch angeschlossen werden; es gibt Stechuhren beim Eintritt in die Fabrik und genau festgelegte Pausen. Allerdings geht es bei genauerer Betrachtung nicht nur um »Arbeit als Leistung in der Zeit«, sondern dem darauf gleichsam »aufsattelnden« Denkmodell der Taylorisierung und damit Optimierung von Arbeitsprozessen (einschließlich der Arbeiter). Dabei findet gegenüber *Metropolis* eine weitere interessante Veränderung statt: Denn in *Modern Times* kommen die Arbeiter als zwar duldsame, aber nicht mehr formierte Massen in die Fabrik (filmisch sinnfällig gemacht durch die Analogie zwischen einer Schafherde und den Richtung Fabrik strömenden Menschen), sie werden mittels des Taylorismus als Einzelne, wenn auch nicht als Individuen, sondern lediglich als austauschbare Einzelne, in den Blick genommen, um ein Maximum an Arbeit und damit an Profit zu erzielen. Besonders effektiv ist die tayloristische Organisation der Fabrikarbeit, da sie nicht nur auf permanente Kontrolle hin angelegt ist, sondern – was viel effektiver ist – ihr entsprechende Subjekte hervorbringt, die so auf dieses System hin konditioniert sind, dass sie gar nicht mehr anders können, als sich ihm konform zu verhalten. Offensichtlich wird das, wenn der »factory worker« in *Modern Times* auch jenseits des (jetzt elektrisch betriebenen) Fließbandes immer wieder die gleiche Schraubbewegung durchführt, egal wer oder was ihm gerade begegnet. Noch sehr viel subtiler wird die tayloristische Subjektivität im privaten Bereich durchgespielt, nämlich dann, wenn das imaginierte idyllisch-bürgerliche Abendessen des »factory workers« mit seiner Freundin ebenfalls tayloristisch-effizient organisiert wird.<sup>9</sup> Das beginnt beim Decken des Tisches und hört – darauf hat Todd Herzog in einem Vortrag hingewiesen – beim Milchzapfen an der just in time am Kücheneingang erscheinenden Kuh noch lange nicht auf.

Auch in *Modern Times* ist Arbeit etwas, das Privatheit und Öffentlichkeit gleichermaßen betrifft und der medialen Darstellung bedarf; etwas, das hochgradig arbeitsteilig strukturiert und damit entfremdet ist, aber auf andere Art als in *Metropolis*. Arbeit, Fabrik und zumindest manche Arbeiter sind in Chaplins Film im Gegensatz zu *Metropolis* hochgradig ästhetisiert, an die Neue Sachlichkeit erinnernd, sie aber zugleich auch ironisch brechend. Diese Stilisierung schöner Körper mag aufgesetzt wirken, ist aber insofern motiviert, als es die muskulösen männlichen Körper sind, mit denen die elektrische Energie geregelt wird, die selbst nicht sichtbar gemacht werden kann. Geradezu in Umkehr der sozialdemokratisch-gewerkschaftlichen Parole ›Wenn mein starker Arm es will, stehen alle Räder still‹ ist es hier der starke Arm des ästhetisierten Körpers, der die Geschwindigkeit des Fließbandes reguliert und nach dessen Arm alle anderen ›tanzen‹ müssen.

Im Gegensatz zu sowohl *Metropolis* wie auch *Modern Times* zeigt Bertolt Brechts *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?* von 1932<sup>10</sup> vor allem die Abwesenheit von Arbeit und deren Auswirkungen auf die dadurch entstehenden, ganz anders gearteten Subjekte, nämlich solche der Arbeitslosigkeit, die sich selbst dafür als verantwortlich ansehen und daraus ihre Konsequenzen, bis hin zum Selbstmord, ziehen. Fabriken und deren jetzt auch Arbeiter\*innen sind dabei nur noch gelegentlich im Hintergrund präsent, gleichsam um anzuzeigen, worauf sich ›die Suche nach Arbeit‹<sup>11</sup> richtet, die nun selbst zur tagesfüllenden Aufgabe, ja Arbeit wird. Damit entwirft Brechts Film ein Konzept von Arbeit, das dessen Kehrseite als ›harte Arbeit an der Arbeitslosigkeit‹ gleichsam einschließt. Ihre eigentliche Repräsentation findet Arbeit dagegen in den von der Elterngeneration beständig wiederholten Diskursfloskeln vom Typ ›Wer sich Mühe gibt, kann auch etwas erreichen‹, die sich in gestickter Form dann auch über der Küche als Wandschmuck wiederfinden: ›Beklag' nicht den Morgen, / der Müh und Arbeit gibt. / Es ist so schön zu sorgen / für Menschen, die man liebt.‹ Zu ergänzen wäre: Jedenfalls dann, wenn sie nicht arbeitslos sind.<sup>12</sup>

*Arbeitslosigkeit als Arbeit. Joachim Zelters »Schule der Arbeitslosen« (2006)*

Die anscheinend so menschlich-befriedigende Arbeit, wie sie der Wandschmuck bei Brecht beschwört, kann allerdings auch ihre Grenzen überschreiten und ihre Semantiken und Strukturen auf andere Lebensbereiche übertragen. Das deutet bereits die im Film thematisch werdende, nicht endende ›Suche nach Arbeit‹ an. Das analytische Konzept der Entgrenzung von Arbeit kennt der Film der 1920er- und 1930er-Jahre aber noch nicht. Vielmehr versucht man erst seit der Phase der New Economy in den 1990er-Jahren mit diesem Ausdruck

ein Phänomen zu fassen, das mit den veränderten Organisationsbedingungen von Arbeit einhergeht; gemeint ist die allmähliche Auflösung der traditionellen Grenze zwischen dem öffentlichen und dem privaten Bereich. Die Frage nach der Entgrenzung der Arbeit ist immer auch eine Frage nach dem Verhältnis von Arbeit zu Nicht-Arbeit, also von Arbeit zu anderen Tätigkeiten, die üblicherweise nicht als berufliche Arbeit verrichtet werden, sondern etwa in die Bereiche der Freizeit, des Familialen oder Partnerschaftlichen fallen. Die Grenze zwischen Öffentlichkeit und Privatheit wird vor dem Hintergrund dieser Veränderungen auf neue, andere Weise als in der Zwischenkriegszeit in den Fokus gerückt.

Wenn in der wirtschafts- oder sozialwissenschaftlichen Forschung<sup>13</sup> von der Entgrenzung der Arbeit gesprochen wird, ist immer diese marktökonomische<sup>14</sup> Entgrenzung gemeint: Die Forschung bezieht sich stets auf die Arbeit als ökonomische Kategorie. Allerdings kann auch die Entgrenzung der Arbeit nicht lediglich auf ihre ökonomischen oder sozialen Aspekte eingeschränkt werden. Vielmehr lassen sich in der zeitgenössischen Literatur Verweise darauf finden, dass Arbeit auch ihre sprachlichen Grenzen überschreitet. So lässt sich etwa an Joachim Zelters Roman *Schule der Arbeitslosen*<sup>15</sup> zeigen, wie unter Rückgriff auf Metaphern Arbeitslosigkeit in Arbeit konvertiert und dass und wie in dieser sprachlichen Entgrenzung der Sphäre von Arbeit und Nicht-Arbeit verschiedene historisch gewachsene Wissensbereiche miteinander in Verbindung treten, wie – ganz prominent – Psychologie, Physiognomie, Medizin oder Soziologie. Metaphern sollen dabei nicht als bloße rhetorische Figuren mit ornamentaler Funktion verstanden, sondern im Anschluss an Hans Blumenberg, George Lakoff, Mark Johnson und die neuere Metaphernforschung als Denk- und Reflexionsbilder betrachtet werden, die bestimmte Codes und Semantiken aus einem Quellbereich in einen Zielbereich transportieren.<sup>16</sup> Eigen ist Metaphern aus dieser Perspektive, dass sie ihren Zielbereich auf neuartige, unübliche Weise reflektieren und Ähnlichkeitsbeziehungen herstellen, wobei der Quellbereich die Semantiken des Zielbereichs bestimmt.

Zelters satirisch-dystopischer Roman handelt von einer Gruppe von Arbeitslosen, die in »SPHERICON« (SdA, 5), einem Weiterbildungszentrum der Bundesagentur für Arbeit, ganztägige, methodisch absurde Schulungen absolvieren. Der Fokus liegt dabei auf Arbeitsfindungsstrategien und Bewerbungstrainings. Wie widersinnig diese Maßnahmen sind, wird spätestens dann deutlich, wenn in Sphericon die Stelle eines Bewerbungstrainers ausgeschrieben wird, auf die sich alle dort befindlichen Arbeitslosen bewerben sollen und (bis auf eine Ausnahme) dies auch tun. Am Ende der Schulung wird die Gruppe nicht etwa in die Arbeitswelt entlassen, sondern – gemeinsam mit anderen Gruppen und mit

polizeilichem Einsatz – nach Sierra Leone abgeschoben. Auf diese (kuriose) Weise wird das Problem der Massenarbeitslosigkeit gelöst.

Der Text bietet sowohl einen Blick auf die Personen-, Berufsgruppen und Institutionen, die in die Weiterbildungsmaßnahmen eingebunden sind, als auch in die verwaltungstechnischen, bürokratischen Formalitäten, die mit der Suche nach Erwerbsarbeit einhergehen; der Gegenwartsbezug des Textes ist also offenkundig. Verstärkt wird er metatextuell durch das tragende Merkmal dystopischer Genres, problematische Tendenzen ihrer Entstehungszeit kritisch zu reflektieren – aber auch durch die geringe Distanz, die zwischen der Zeit der Handlung 2016 und dem Erscheinungsjahr des Romans 2006 besteht.

Bei Sphericon, auf dessen hermetisch abgeschlossenem Gelände die Romanhandlung angesiedelt ist, handelt es sich um eine – wie es im Roman heißt – »stillgelegte Fabrik in einem niedergegangenen Industriegebiet« (SdA, 5). Dabei sind die Charakterisierungen »stillgelegt|« und »niedergegangen|« selbst adjektivische metaphorische Ausdrücke, in denen Stillstand und eine niedrige räumliche Position das Ende fordristischer, produktionsorientierter Arbeitsweisen zum Ausdruck bringen.

Sphericon bezeichnet sich selbst als »School of Life« (SdA, 19), sodass Arbeitslosigkeit als Arbeit und die Maßnahmen zur Bekämpfung von Arbeitslosigkeit als Lebensverbesserungsmaßnahmen erscheinen – allerdings unter Ausschluss der positiven Konnotationen von Arbeit und Leben – und der scheinbaren Tilgung der negativen Konnotationen der Arbeitslosigkeit. Die Übertragung arbeitsweltlicher Semantiken auf andere Lebensbereiche findet sich in den Passagen, in denen Arbeitslosigkeit als Arbeit gedacht wird, besonders häufig. Dies zeigt sich gleich in einer Rede bei der Begrüßung und Einführung der »Trainees« (SdA, 30) – wie die Arbeitslosen euphemistisch genannt werden –, bei der die Funktionsweise Sphericons klar wird. Es heißt, den Arbeitslosen werde wöchentlich eine bestimmte Anzahl von »Bonus Coins« ausgezahlt, je nach erbrachter Leistung. »Bei uns gibt es kein Taschengeld«, so der Leiter des Weiterbildungszentrums, »sondern Lohn, Lohn für Arbeit, Bonus Coins« (SdA, 33). Unter Rekurs auf Bezahlung wird hier ein Konzept von Arbeitslosigkeit hergeleitet, das mit dem Konzept von Lohnarbeit deckungsgleich ist und dadurch aufgewertet wird. Arbeitslosigkeit scheint somit in Sphericon nicht nur Arbeit zu bedeuten, sondern von Beginn an und grundlegend überwunden zu sein. Beim »Lohn für Arbeit« bleibt es allerdings nicht; in seiner Rede wertet der sogenannte »Schulleiter« (SdA, 32) die Erwerbsarbeit ab und die Arbeitslosigkeit euphemistisch als besondere Form von Arbeit auf, nämlich als »Sucharbeit«:

Die eigentliche Arbeit ist heute nicht mehr die Arbeit selbst, sondern die Suche nach Arbeit. Ein arbeitsloser Mensch ist nicht ein Mensch ohne Arbeit. Im Gegenteil. Er ist ein Mensch mit einer ungleich schwierigeren Arbeit, der Arbeit, überhaupt eine Arbeit zu finden. Dies ist die anspruchsvollste Form von Arbeit. Vielleicht gar die höchste und vollendetste Form. Arbeitssuche ist ein irreführendes Wort. Sucharbeit ist das Wort. (SdA, 34)

In der Tat scheint Arbeitslosigkeit – ähnlich wie in Brechts *Kuhle Wampe*, sich davon allerdings in der Ausgefeiltheit ihrer Organisationsstrukturen unterscheidend – mit viel Arbeit einherzugehen: Organisation, Koordination, Recherche gehören dazu. Eigentlich will die Romanpassage jedoch auf etwas Anderes hinaus: auf die Destabilisierung der konventionellen Bedeutung von Arbeit und die Legitimierung der zu Sphericons Selbstverständnis gehörenden Maßnahmen – und damit auf die Legitimierung von Sphericon selbst. Im Gegensatz zum Ausdruck »Suche nach Arbeit« bestimmt in der destabilisierenden Metapher »Sucharbeit« nicht das Resultat, sondern der Prozess der Arbeitssuche die Semantik des Kompositums. Somit stellt die Metapher der »Sucharbeit« eine indirekte Evaluation des konventionellen Ausdrucks mit Blick auf seine Richtigkeit und Aktualität dar – und wartet mit einem alternativen Verständnis von Arbeit auf, das dem gegenwärtig florierenden Ausdruck »lebenslanges Lernen« nahekommt.

Die argumentative Paradoxie, die in dieser Textstelle zum Ausdruck kommt, besteht jedoch darin, dass diese »Sucharbeit« nicht notwendigerweise zielführend sein soll: Wird sie zur »anspruchsvollsten Form von Arbeit« erklärt, so liegt es nämlich nahe, dass der Besitz einer Erwerbsarbeitsstelle weniger reiz- und sinnvoll ist. In und für Sphericon scheint also – so legt es eine wohlwollende Interpretation nahe – der Weg das Ziel zu sein; Arbeit ist hier Selbstzweck, und Sphericon mithin auch. Allerdings ist diese Arbeit destruktiv, von Gewalt geprägt, zieht der Roman zum Dogma der Arbeitslosigkeit als Arbeit doch kolonialistisch anmutende Kampf- und Militärmetaphern heran. Dabei macht diese metaphorische Entgrenzung der Arbeit auch nicht vor dem scheinbar freien Wochenende halt – vielmehr kommt es in der Beschreibung der Freizeitaktivitäten der Arbeitslosen zu einer Überlappung mit der zeitlichen Entgrenzung der Arbeit:

An den Wochenenden findet kein Unterricht statt. Die Trainees dürfen morgens länger schlafen. [...] Nicht wenige sitzen an einem Computer und arbeiten an autobiographischen Konzepten. [...] Oder bereiten sich geistig auf die Coin-Ausgabe vor. Oder spielen Computerspiele: »Job Quest« sowie dessen Nachfolgeversion »Job Attack«. Bei diesem Spiel geht es nicht nur darum, eine Arbeitsstelle zu erobern, sondern sie einem anderen wegzunehmen. (SdA, 91 f.)



Deutlich wird durch diese Passage die enge Verknüpfung des Wandels der Arbeit mit dem medialen Wandel: Ist die Bezeichnung der Spielversion »Job Quest« noch neutral, so ruft die Metapher in der Version »Job Attack« unübersehbare Kampf- und Aggressivitäts-Assoziationen hervor. Die abschließende Erläuterung der neuen inhaltlichen Ausrichtung des Spiels (nicht mehr nur »erobern«, sondern »wegnehmen«), in der Konkurrenz mit Skrupellosigkeit gepaart ist, scheint beinahe selbsterklärend zu sein. Wichtig ist dabei zunächst, dass sich das in Sphericon medial präsentierte und in der Freizeit vermittelte Bild von Arbeit mitnichten von dem Konzept der Arbeitslosigkeit als Arbeit unterscheidet, das durch Sphericon vertreten wird. Und ferner, dass sich dies bereits an den Kampf- und Sportmetaphern ablesen lässt, mit denen die Quintessenz und das Konzept dieses Spiels wiedergegeben werden.

Es verwundert daher wenig, dass »Job Attack« in unterschiedlichen medialen Ausformungen eingesetzt wird, um den Arbeitslosen eine neue Arbeitsmentalität und nicht zuletzt die entsprechenden »Arbeitstugenden« zu vermitteln. So heißt es über die in Dauerschleife laufende Fernsehserie »Job Quest«: »Jede Folge zeigt die Suche eines neuen Protagonisten, der im letzten Moment, nach unzähligen Kämpfen und Rückschlägen eine Stelle bekommt, nicht einfach bekommt – vielmehr verdient, erkämpft, erzwingt – wie ein unabweisbares Schachmatt.« (SdA, 43) Zusätzlich zum Computerspiel und zur Fernsehserie ist »Job Attack« in Buchform und als Musical erhältlich. Auch gibt es eine Hörspielversion, die in Sphericon immerzu aus den Lautsprechern tönt und mantraartig die Möglichkeit einer heldenhaften Rückkehr in die Welt der Arbeit suggeriert. Dass diese Rückkehr tatsächlich nur in der Fiktion bzw. Imagination möglich ist, und der Ausruf »Die Welt ist voller Job-Attackers« (SdA, 93) nur in seiner Referenz auf Fiktion bzw. Imagination zutrifft, macht das Ende des Romans deutlich.

Kampf-, Kriegs- und Militärmetaphern bestimmen auch dann Sphericons Konzept von Arbeitslosigkeit, wenn diese in der Rede des Schulleiters als »Verfolgung von Arbeit gegenüber Bewahrung der Arbeit« bezeichnet wird – oder als »Eroberung von Arbeit gegenüber Verteidigung von Arbeit«. Dagegen stellt die tatsächliche Erwerbsarbeit eine weitaus weniger anspruchsvolle »Verteidigung von Arbeit« und insofern »nur noch eine milde Form von Nacharbeit« dar. Sie bedeutet lediglich die Ausführung von »Verteidigungsmaßnahmen, Befestigungsarbeiten« (SdA, 34). So werden die Arbeitslosen in der Rede des Schulleiters als Subjekte der Arbeit zu Kriegern stilisiert; existente oder imaginierte Arbeitsstellen werden semantisch als Befestigungsanlagen besetzt, deren Erhaltung vom Subjekt Kompetenzen wie Aggressivität, Täuschung, Urteilskraft und Kreativität erfordert. Wie der Schulleiter es in einer Rede formuliert: »Fintel,

List. Akribie und Ausdauer. Rhetorische Fähigkeiten, Schauspielfähigkeiten. Überdies analytische wie strategische Fähigkeiten. Nerven aus Stahl. Angriffslust. Die Überwindung gewaltiger Bollwerke. Das Anrennen gegen ständige Hindernisse. Das Kapern unzugänglicher Plattformen.« (SdA, 34 f.) Ersichtlich macht das Zitat, dass bei der »Sucharbeit« die ganze Person gefordert ist, eine Forderung, die sich zur von Ulrich Brückling beschriebenen Marktförmigkeit der »zeitgenössischen Strategien der Menschführung« analog verhält, welche die Herausbildung eines »unternehmerischen Selbst« verfolgen.<sup>17</sup> Dieses »unternehmerische Selbst«, das neue Konzept des Subjekts der Arbeit, setzt unter anderem auf diejenigen Arbeitstugenden und Strategien des markt- und wettbewerbsfähigen Arbeitens, die in der oben zitierten Passage zum Tragen kommen: Kreativität und Empowerment. Zugleich klingt im Hintergrund der Machtcharakter der Forderungen Sphericons mit, die an die Arbeitslosen gestellt werden.

Aus der Sicht Sphericons erscheinen diese repressiven Machtstrukturen notwendig; allerdings können sie nur durch die Entmündigung der Arbeitslosen begründet werden – etwa durch ihre Betrachtung als Patienten. Im »Jargon der Bundesagentur« werden sie »Patients« genannt, man spricht zu ihnen wie zu »Sterbenskrankeln« (SdA, 7). Im Gesamtkontext des Romans wird die Arbeit semantisch als Krankheit überdeterminiert, und auch die Metaphern, die zur Bestimmung der Arbeitslosigkeit herangezogen werden, verweisen auf das Archilexem Krankheit.

Nicht zuletzt konkretisiert sich die Pathologisierung der Arbeitslosigkeit in denjenigen Passagen, in denen der Schulpsychologe Lichtenstein in Erscheinung tritt. Lichtenstein arbeitet an einer »Abhandlung über die Emotionen und seelischen Bedingungen arbeitsloser Menschen«, die den Titel »Psychogenese von Langzeitarbeitslosen« trägt. Dort geht er »der Frage nach||, inwiefern bestimmte Persönlichkeitsmerkmale Arbeitslosigkeit begünstigen« (SdA, 87). In dieser Untersuchung folgert Lichtenstein (wobei seine Folgerung zirkulär ist, da sie zugleich die Hypothese enthält):

Arbeitslose Menschen seien überwiegend – und zwar nicht erst mit der Arbeitslosigkeit, sondern bereits vor ihrem Eintreten – symptomatische Persönlichkeiten [...]. Die Genese ihrer Erwerbslosigkeit geht einher mit Symptomen der Selbstverachtung und reduzierter Belastbarkeit. Die kognitiv-emotionale Ausrichtung ist chronisch pessimistisch [...]. Ihre Gefühle sind weniger die Folge als die Ursache ihrer eigenen Lage. Eine Kapitelüberschrift in Lichtensteins Abhandlung lautet: Can your personality make you unemployed? Der Aufsatz ist auf Englisch. Er ist mit Statistiken gespickt. Eine Statistik besagt, dass Menschen ab einer bestimmten Körpergröße weniger wahrscheinlich arbeitslos werden als Menschen, die unter dieser Körpergröße

liegen. [...] Lichtenstein betrachtet Karla: Schon auf den ersten Blick liegt sie deutlich über dieser Körpergröße. Sie ist groß, schlank, attraktiv. Man sieht ihre Größe, selbst wenn sie nur sitzt, an ihren langen Beinen. Statistisch gesehen dürfte sie gar nicht arbeitslos sein. (SdA, 87 f.)

Arbeitslosigkeit wird von Lichtenstein also als psychische Krankheit definiert und darüber hinaus mit physiognomischen Merkmalen in Verbindung gebracht. Mit dem Hinweis auf die Physiognomik lässt der Text Johann Caspar Lavater als intertextuellen Archetyp für Lichtenstein gelten; die statistische Untersuchung des Schulpsychologen kann entsprechend als Anspielung auf Lavaters vierbändige Schrift *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe* (1775–1778) gelesen werden.<sup>18</sup> In dieser unternimmt der Autor, auf ein beachtliches Bildarchiv zurückgreifend, eine Systematisierung der Physiognomik und geht dabei von der Annahme aus, dass sich die geistige Verfassung eines Menschen in seinem Äußeren abzeichne und bestimmte Gesichtszüge und Körpermerkmale insofern grundsätzlich unfehlbare Rückschlüsse auf die Persönlichkeit eines Menschen erlaubten. Lavaters zwar auf natürlichen Indizes basierendes, doch auf falschen Annahmen fußendes Ursache-Wirkungs-Modell einer Physiognomik traf berechtigterweise bei Georg Christoph Lichtenberg auf scharfe Kritik – in der Abhandlung *Über Physiognomik, wider die Physiognomen. Zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*<sup>19</sup> von 1778 sowie in einer Schrift von 1783, die den viel-sagenden Titel *Fragment von Schwänzen. Ein Beytrag zu den Physiologischen Fragmenten*<sup>20</sup> trägt und zunächst anonym erschien. Zelters Roman nimmt diese Auseinandersetzung auf und bricht sie doppelt ironisch: einerseits in Form der Verschmelzung der Lavater-Paraphrase mit dem Bezug auf Lichtenberg im Namen des Schulpsychologen Lichtenstein; und andererseits im konjunktivisch-distanzierten ersten Satz der Erzählrede (»Arbeitslose Menschen seien überwiegend«), der warnend darauf hinweist, dem nachfolgend Dargestellten mit Skepsis zu begegnen. Die Frage nach der Validität von Lichtensteins Theorie stellt sich sodann erneut, wenn es heißt, dass nur »eine Statistik« den Zusammenhang von körperlichen und psychischen Eigenschaften belege. Die Haltlosigkeit von Lichtensteins These konkretisiert sich letztlich im Rekurs auf Karla, die als Gegenbeispiel zur physiognomischen Ursache-Wirkung-Semiotik fungiert.

Die im Text verwendeten metaphorischen Ausdrücke bewirken zweierlei. Einerseits heben sie die diskursive Vielschichtigkeit der als Arbeit verstandenen Arbeitslosigkeit – und daher die Vielschichtigkeit der Arbeit – hervor, und zwar als Konglomerat aus historischen und zeitgenössischen gesellschaftlichen und disziplingebundenen (zutreffenden oder nichtzutreffenden) Perspektiven

wie der Psychologie, Physiologie, Medizin, Soziologie, Volkswirtschaft, Philosophie und dergleichen mehr. Andererseits werden durch die untersuchten metaphorischen Ausdrücke die Bedeutung und die verheerenden Folgen der als Krankheit verstandenen Arbeitslosigkeit aufgezeigt – zumal sie selbst in ihrer Aufwertung als Arbeit nichts Anderes sein kann als Krankheit.

*Arbeit und ihre Entgrenzungen - medial, diskursiv, semantisch*

An zwei zunächst einmal höchst verschiedenen Korpora, drei Filmen aus den 1920er und 1930er Jahren sowie einem Roman aus dem Jahr 2006 konnte erstens gezeigt werden, dass Arbeit stets als ein mehrperspektivischer Gegenstand im Schnittfeld verschiedener Diskurse konstituiert wird, in dem der jeweiligen medialen und sprachlichen Verfasstheit eine nicht unerhebliche Funktion zukommt. Zweitens wurde deutlich, wie – in zeitbezogen je unterschiedlicher Weise – Entgrenzungen von Arbeit thematisiert bzw. dargestellt werden. Für die Filme war dabei zunächst zu fragen, was sie eigentlich als Arbeit (und auf deren Rückseite als Nicht-Arbeit) verstehen. Arbeit erscheint hier als Konglomerat politischer, technikgeschichtlicher, psychologischer, aber auch nicht zuletzt semiotischer Diskurse, die medial und semantisch aufeinander bezogen bzw. miteinander konfrontiert werden. Auf diese Weise entsteht der Eindruck von Arbeit als in sich geschlossenes, logisch kohärentes Ganzes. Auch die am Beispiel von Zelters Roman erprobte metaphortheoretische Perspektive, die die Semantiken von Arbeit fokussiert, ermöglicht einen solch differenzierten Blick auf Arbeit: Erstens entlarvt sie die Entgrenzung der Arbeit als sprachliches bzw. diskursives Phänomen insbesondere dann, wenn sie zeigt, dass das, was herkömmlich als Gegenteil von Arbeit gilt, unter Rekurs auf etwa rhetorische, psychologische und physiognomische Diskurssetzen als Arbeit kodiert werden kann; und zweitens lässt sie deutlich werden, dass die Verwendung arbeitsweltlicher Metaphern außerhalb der Grenzen der Arbeitswelt deren (Selbst-)Legitimation als hegemoniale Sphäre begünstigt. Die »Schule der Arbeitslosen« hält Semantiken bereit, die jenseits der Oberflächenbedeutung dieser – in der Forschung lediglich als Plattitüden interpretierten – Ausdrücke sprachliche Entgrenzungen sichtbar werden lassen.

*Anmerkungen*

---

- 1 Vgl. zur Geschichte des Phänomens »Burnout« Sarah Bernhardt, *Neurasthenie und Burnout - Zwei Erscheinungsformen moderner Erschöpfung*, in: *Forum Interdisziplinäre Begriffsgeschichte (FIB)*, 2(2013)1, 31–37.

- 2 Vgl. zu dieser diskursanalytischen Frage-Trias Michel Foucault, *Die Ordnung des Diskurses. Mit einem Essay von Ralf Konersmann*, Frankfurt/Main 1991.
- 3 Der Film ist durch eine Reihe von konstitutiven Oppositionspaaren gekennzeichnet, die über die Räume ebenso semantisiert werden wie die Charaktere der Figuren und deren Anordnung zu Konfigurationen. Dazu gehören die Binäroppositionen von ›hoch oben versus tief unten‹ (bei einer mittleren Zone der Erdoberfläche, auf der die Figuren des Bereichs ›oben‹, der Fabrikbesitzer und Kapitaleigner, mit denen des Bereichs ›unten‹, den Massen der Arbeiter, zusammentreffen können), weiter die von ›überirdisch versus unter Tage‹, ›Individuen versus Masse‹, ›dekadent versus religiös‹, ›künstlich versus natürlich‹, ›Reichtum versus Armut‹ und ›Einkinder versus viele Kinder‹.
- 4 Zur Problematik von Arbeitsbegriffen vgl. Manfred Füllsack, *Arbeit*, Wien 2009; Rudolf Walther, *Arbeit - Ein begriffsgeschichtlicher Überblick von Aristoteles bis Ricardo*, in: Helmut König, Bodo von Greiff, Helmut Schauer (Hg.), *Sozialphilosophie der industriellen Arbeit*, Opladen 1990, 3–25.
- 5 Siegfried Kracauer hat in den Massenszenen eine »Neigung« Fritz Langs »zu pompöser Ornamentalisierung« gesehen und die – ihm (Kracauer) einleuchtenden – Arbeitermassen den – für ihn wenig motivierten – Massenszenen bei der »tröstenden Ansprache des Mädchens Maria« und der Überschwemmung entgegengestellt (ders., *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt/Main 1984, 158f.).
- 6 Vgl. dazu Michael Cowan, *The Heart Machine. »Rhythm« and Body in Weimar Film and Fritz Lang's »Metropolis«*, in: *MODERNISM/modernity*, 14(2007)2, 225–248.
- 7 Thomas Elsässer, *Metropolis. Der Filmklassiker von Fritz Lang*, Hamburg–Wien 2000, 21 f.
- 8 Charles Chaplin (Regie), *Modern Times*, USA 1936.
- 9 Vgl. dazu Christine Frederick, *The New Housekeeping. Efficient Studies in Home Management*, Garden City/NY 1913; Siegfried Giedion, *Mechanization Takes Command. A Contribute to anonymous History*, New York 1948; Judith Ellenbürger, *Fun Works. Arbeit in der Filmkomödie von den Lumières bis Chaplin*, Paderborn 2015, 13 f.
- 10 Slatan Dudow (Regie), *Kuhle Wampe, oder Wem gehört die Welt?*, DE 1932. – Vgl. zur Analyse des Films Bruce Murray, *Film and the German Left in the Weimar Republic. From »Caligari« to »Kuhle Wampe«*, Austin 1990; John Warren, *Weimar and the Political Film. From »Die Weber« to »Kuhle Wampe«*, in: Richard Dove, Stephen Lamp (Hg.), *German Writers and Politics 1918–39*, London 1992, 76–87.
- 11 Wolfgang Gersch, Werner Hecht (Hg.), *»Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?« Filmprotokoll und Materialien*, Leipzig 1971, 98.
- 12 Ist bei Brecht für die Bestimmung von Arbeit also die Opposition ›Arbeit haben‹ versus ›arbeitslos sein‹ konstitutiv, so ist in Billy Wilders *Menschen am Sonntag* aus dem Jahr 1930 sowie in den Schluss-Szenen von René Clairs *A Nous la Liberté* diejenige zwischen ›Arbeit‹ und ›Freizeit‹ konstitutiv. Gemeinsam ist beiden Filmen dabei aber die semantische Entgegensetzung von ›drinnen‹, ›entfremdete‹ Arbeit, ›in der Stadt‹ versus ›draußen‹, ›selbstbestimmtes Leben‹, ›vor den Toren der Stadt. René Clair (Regie), *A Nous la Liberté*, F 1931. – Vgl. dazu das (englischsprachige) Filmscript *A Nous La Liberté et Entr'acte films by René Clair. English translation and description of the libretto by Richard Jacques and Nicola Hayden*, London 1970. Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer, Billy Wilder (Regie), *Menschen am Sonntag*, DE 1930.

- 13 Vgl. G. Günter Voß, *Die Entgrenzung von Arbeit und Arbeitskraft. Eine subjektorientierte Interpretation des Wandels der Arbeit*, in: *Mitteilungen aus der Arbeitsmarkt- und Berufsforschung*, 31(1998)2, 473–487; Hans Pongratz, G. Günter Voß, *Arbeitskraftunternehmer. Erwerbsorientierungen in entgrenzten Arbeitsformen*, Berlin 2003; Karin Gottschall, G. Günter Voß, *Entgrenzung von Arbeit und Leben. Zur Einführung*, in: dies. (Hg.), *Entgrenzung von Arbeit und Leben. Zum Wandel der Beziehung von Erwerbstätigkeit und Privatsphäre im Alltag*, Mering 2005, 11–33; Nick Kratzer, Andreas Lange, *Entgrenzung von Arbeit und Leben. Verschiebung, Pluralisierung, Verschränkung. Perspektiven auf ein neues Re-Produktionsmodell*, in: Wolfgang Dunkel, Dieter Sauer (Hg.), *Von der Allgegenwart der verschwindenden Arbeit. Neue Herausforderungen für die Arbeitsforschung*, Berlin 2006, 171–200.
- 14 Die Bezeichnung ‚marktökonomische Entgrenzung‘ stammt von Iuditha Balint und wurde eingeführt, um zwischen verschiedenen Arten der Entgrenzung der Arbeit (der marktökonomischen, sprachlich-metaphorischen und epistemischen) unterscheiden und diese analytisch betrachten zu können. Die Ausführungen in diesem Teil unseres Beitrags fassen einige der Ergebnisse zusammen, die in der Einleitung, sowie in den Kapiteln zur marktökonomischen und zur metaphorischen Entgrenzung der Arbeit erzielt wurden in: Iuditha Balint, *Erzählte Entgrenzungen. Narrationen von Arbeit zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, Paderborn 2017, 7–11, 37–42, 115–165.
- 15 Joachim Zelter, *Schule der Arbeitslosen*, Tübingen 2006; Nachweise im Folgenden unter Angabe der Sigle SdA mit Seitenzahl.
- 16 Hans Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Frankfurt/Main 1998; Hans Blumenberg, *Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit*, in: ders., *Ästhetische und metaphorologische Schriften. Auswahl und Nachwort von Anselm Haverkamp*, Frankfurt/Main 2001, 193–209; George Lakoff, Mark Turner, *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago 1989; George Lakoff, *The Contemporary Theory of Metaphor*, in: Andrew Ortony (Hg.), *Metaphor and Thought*, Cambridge 1979, 202–251; George Lakoff, Mark Johnson, *Leben in Metaphern. Konstruktion und Sprachgebrauch von Sprachbildern*, Heidelberg 2011; Benjamin Specht (Hg.), *Epoche und Metapher. Semantik und Geschichte kultureller Bildlichkeit*, Berlin–Boston 2014.
- 17 Ulrich Bröckling, *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform*, Frankfurt/Main 2007.
- 18 Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*, 2 Bde., Leipzig–Winterthur 1775.
- 19 Georg Christoph Lichtenberg, *Über Physiognomik. wider die Physiognomen. Zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, Göttingen 1778.
- 20 Georg Christoph Lichtenberg, *Fragment von Schwänzen. Ein Beytrag zu den Physiologischen Fragmenten*, Göttingen 1783.

---

Jörn Glasenapp

## Der Bunker und das Zirkuszelt

Zur Vertikalität in Wim Wenders' »Der Himmel über Berlin«

---

*Vorn und hinten, oben und unten*

Hält man sich an die Ausführungen, die Otto Friedrich Bollnow in seiner klassischen Studie *Mensch und Raum* (1963) zum natürlichen Achsensystem des Menschen vorlegt, so darf mit Blick auf dieses die Horizontalebene gegenüber der Vertikalachse, darf das Gegenüber von Vorn und Hinten größere Relevanz für sich beanspruchen als das von Oben und Unten. Schließlich »[ist] [v]orn [...] für den Menschen die Richtung, der er sich mit seiner Tätigkeit zuwendet.«<sup>1</sup> Dass Bollnow mit seiner Hierarchisierung richtigliegt, scheint nicht zuletzt einer der prominenten Spiegel der menschlichen Existenz zu bestätigen: das Kino. Zumindest ist es schon einigermaßen vielsagend, dass es nur sehr wenige dominant vertikal ausgerichtete Genres kennt (zum Beispiel den Bergfilm),<sup>2</sup> es ihm an dominant horizontal ausgerichteten Genres hingegen nicht im Mindesten mangelt. Von ihnen das filmhistorisch wohl wichtigste ist der Western, zugleich das älteste Filmgenre überhaupt, das das Vorn in Form der Frontier absolut setzt und, wenigstens in seiner klassischen Phase, das Voran (gen Westen) preist. Mit der Vertikalen, die bis ins 20. Jahrhundert hinein durch die Persistenz einer entsprechenden Ikonografie nicht zuletzt religiös konnotiert ist, hat es als säkulares Genre par excellence dagegen rein gar nichts am Hut.<sup>3</sup>

Steht dem Western der Kriegsfilm raumstrukturell nahe – hier genügt als Beleg ein Hinweis auf Kurt Lewins berühmte Überlegungen zur »Kriegslandschaft«<sup>4</sup> mit ihrer strikten Gerichtetheit und Dichotomie von Vorn und Hinten –, so wird als sein zentraler Nachfolger innerhalb des Genresystems immer wieder das Roadmovie gehandelt, das denn auch gerade in seiner Etablierungsphase Ende der 1960er, Anfang der 1970er Jahre, in *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967) etwa oder *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969), nicht zufällig mit Westernanleihen förmlich gespickt ist.<sup>5</sup> Wie es sein Name verrät, ist das »Wesen« des Roadmovies nicht durch die innerstädtische Straße (*street*), sondern die Fernstraße (*road*) bestimmt und deren teergewordener Imperativ lautet stets »Vorank!. Denn der Straße als Road eigne, wie Bollnow treffend vermerkt, ein ausgesprochener »Zug nach vorn«;<sup>6</sup> wer sich auf die Straße begeben, so

Bollnow weiter, bekomme ihren »Sog«<sup>7</sup> zu spüren. Argumentative Schützenhilfe holt er sich hierbei unter anderem bei Johannes Linschoten, der in seinem wegweisenden Aufsatz *Die Straße und die unendliche Ferne* (1954) apodiktisch konstatiert: »Stehen hebt den Sinn der Straße auf: das kann man überall, nur nicht auf der Straße.«<sup>8</sup> Bei Bollnow, den bei seinen Raumstudien stets das große Ganze interessiert, findet sich dieser Gedanken ins Weltanschauliche ausgeweitet, wenn es heißt: »Die Straße ist kein Ort zum Verweilen, denn hier ist keine Heimat, sondern sie treibt den Menschen nach vorn.«<sup>9</sup> Dass das Roadmovie *das* Genre der Heimatlosigkeit ist, verwundert folglich nicht.

Als ein solches wird es auch und vor allem bei Wim Wenders aufgefasst,<sup>10</sup> der mit Roadmovies zu internationalen Ehren gelangte und eine Zeitlang als einer, wenn nicht *der* Roadmovie-Regisseur des internationalen Arthaus-Kinos galt, mit Filmen wie *Alice in den Städten* (1974), *Falsche Bewegung* (1975), *Im Lauf der Zeit* (1976), *Paris, Texas* (1984) und *Bis ans Ende der Welt* (1991).<sup>11</sup> Ja, derart eng war der Name Wenders mit dem Genre verknüpft, dass geraume Zeit die These kursierte, ausnahmslos alle Filme des Regisseurs seien Roadmovies – auch solche, die beim besten Willen und bei offenster Auslegung der konstitutiven Merkmale des Genres keinen Platz unter seinem Dach finden, wie beispielsweise *Der Himmel über Berlin*. Zugegeben, Wenders selbst hatte sein Meisterwerk von 1987 als »vertical road movie«<sup>12</sup> titulierte und damit die Sonderstellung des Films (nicht nur) innerhalb des eigenen Schaffens über Gebühr heruntergespielt. Diese Sonderstellung dadurch herauszuarbeiten, dass das Attribut »vertikal« ernst genommen, die wenig zielführende Zuweisung »Roadmovie« hingegen außer Acht gelassen,<sup>13</sup> dass also die im Film erfolgende (und in dessen Titel bereits vage angekündigte) Verabschiedung des Vorn und Hinten zugunsten des Oben und Unten, oder um es mit Fred van der Kooij zu sagen: die »Rückeroberung« der Vertikalen<sup>14</sup>, als das wahrgenommen wird, was sie in Wenders' Œuvre ist, nämlich ein radikaler Bruch mit dem Vorangegangenen, ist Ziel der folgenden skizzenhaften Ausführungen. Und um dieses zu erreichen, fokussieren sie zwei für die »Vertikalisierung des diegetischen Raums«<sup>15</sup> zentrale Gebäude des Films, die in der umfangreichen Forschung zu diesem bemerkenswerterweise bislang weitgehend unberücksichtigt geblieben sind: den Luftschutzbunker und das Zirkuszelt.

### *Der Bunker und die Bomben*

»Filme«, vermerkt Lorenz Engell, »geben sich der Zeit vollkommen hin, verlaufen in der Zeit und mit der Zeit, halten sie aber – Filme sind Aufzeichnungen – dennoch fest als in der Zeit aufbewahrte, oder, wie André Bazin es göltig for-



muliert hat, »einbalsamierte« Zeit.«<sup>16</sup> Dies in Rechnung gestellt, »verhält sich [fast kein Objekttyp [...] im Hinblick auf die Zeit so komplementär zum Film wie die Architektur«, denn diese, so Engell weiter, »ist immer ein Bollwerk gegen die Zeit«, die sich an ihr bricht.<sup>17</sup> Es versteht sich von selbst, dass die Triftigkeit der Behauptung von der Zeitresistenz der Architektur steht und fällt mit der Art von Architektur, die zur Bestätigung oder Illustration der Behauptung herangezogen wird. Am Beispiel von *Der Himmel über Berlin* argumentiert: Ist der 1943 bis 1945 von russischen Zwangsarbeitern errichtete, jedoch nie fertiggestellte Hochbunker Pallasstraße – und dasselbe gilt selbstredend für den Anhalter Hochbunker, den der Film ebenfalls kurz ins Bild rückt – gewiss ein solches »Bollwerk gegen die Zeit«,<sup>18</sup> so ist es das ihm gegenübergestellte Zirkuszelt, der Definition nach ein so genannter »fliegender Bau«,<sup>19</sup> ebenso gewiss nicht. Der Zirkus namens Alekan<sup>20</sup> samt Zelt verschwindet, ohne Spuren zu hinterlassen, der vierstöckige Bunker mit seinen über drei Meter dicken Außenmauern, die das US-Militär kurz nach Kriegsende vergeblich zu sprengen suchte, bleibt, wobei er als Betonhinterlassenschaft aus dem Zweiten Weltkrieg selbst eine Spur ist, in die sich wiederum die Spuren der vergangenen Jahrzehnte eingeschrieben haben. Seit 2011 steht der Bunker unter Denkmalschutz, doch bereits 1987, als *Der Himmel über Berlin* entstand, war klar, dass der graue Koloss keiner anderen Bebauung würde weichen müssen. Schließlich war er bereits zehn Jahre zuvor durch den auf Stelzen stehenden Teil des nach Entwürfen von Jürgen Sawade errichteten Pallasseums überbaut worden. Wurde die gewaltige Wohnanlage jahrelang als städtebauliche Katastrophe gehandelt und Ende der 1990er Jahre gar ihr vollständiger Abriss diskutiert, so steht auch sie seit kurzem unter Denkmalschutz.<sup>21</sup>

Dafür, dass Wenders den Bunker als Drehort berücksichtigte, sprach so manches: insbesondere der Umstand, dass es sich bei ihm um ein Gebäude handelt, das über seine einstige Funktion, der Bevölkerung Schutz vor der von oben kommenden Gefahr zu bieten, die vertikale Ausrichtung des Filmkosmos betont und dabei ganz konkret auf den titelgebenden Himmel über Berlin verweist. Von ihm gingen zumal in den letzten Kriegsjahren die alliierten Bombardements auf die Stadt nieder, was uns der Film über dokumentarisches Filmmaterial vor Augen führt, das, wiederholt in den Handlungsgang eingeschnitten, die deutsche Flugabwehr im Kampf gegen die Fliegerverbände, vor allem aber die verheerenden Folgen der Luftangriffe, getötete Zivilisten und zerstörte Häuser sowie Straßenzüge, zeigt. Darüber hinaus dient der Bunker – ebenso wie der Rest des Anhalter Bahnhofs wie auch die Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, von der aus der von Bruno Ganz gespielte Engel Daniel anfangs auf die Menschen hinabblickt<sup>22</sup> – als baulicher Fingerzeig auf den von

Hitler initiierten Krieg, der jene Nachkriegsordnung zur Konsequenz hatte, die sich nicht zuletzt in der in *Der Himmel über Berlin* prominent verhandelten Ost-West-Teilung Berlins niederschlug. Das heißt, Wenders profiliert den historischen Vektor, der vom Bunker zur zumal in der Horizontalen wirkenden, den städtischen Raum messergleich zerschneidenden Mauer samt Todesstreifen führt. Deren Öffnung, so hat manch Wenders-Exeget behauptet, werde durch die sowohl physische wie politische Barrieren problemlos überquerenden Engel präfiguriert<sup>23</sup> – man könnte aber auch sagen: in den Bereich des schlichtweg Nicht-Realen oder Unvorstellbaren verwiesen.

Passend zum den Film beherrschenden Bild- und Metaphernarsenal wird der vom Bunker zur Mauer führende Vektor in der Bibliotheksszene implizit und doch unmissverständlich – wir vernehmen die innermonologischen Worte »Walter Benjamin kaufte 1921 Paul Klees Aquarell *Angelus Novus* ...« – mit Benjamins berühmtem Denkbild vom »Engel der Geschichte« in Zusammenhang gebracht. Dieses freilich imaginiert das gemeinhin als »Progress« titulierte historische Nacheinander – entgegen der dominant vertikalen Ausrichtung des Films – als ein dezidiert horizontales Geschehen:

Es gibt ein Bild von Klee, das *Angelus Novus* heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor *uns* erscheint, da sieht *er* eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist *dieser* Sturm.<sup>24</sup>

Doch zurück zum Hochbunker Pallasstraße, der nicht nur Wenders' *Der Himmel über Berlin* als Location dient. Denn auch innerdiegetisch fungiert er als eine solche, und zwar im Rahmen der Produktion eines in der NS-Zeit spielenden, im Gegensatz zu Wenders' Werk offenbar einigermaßen konventionellen und zumal auf Unterhaltung setzenden Detektivfilms. Dessen zeitgenössisch gekleideten Schauspielerinnen und Schauspieler dominieren phasenweise die *Mise en Scène* und sorgen insofern für Irritationen, als Wenders' Film durch sie, deren realhistorische Pendanten wir auf den Dokumentaraufnahmen zu Gesicht bekommen, gleichsam um gut vier Jahrzehnte ins »Dritte Reich« zurück-

gefallen zu sein oder anders gesagt: einen Sprung in die Vergangenheit vollzogen zu haben scheint. Ein typisch postmodernes Zeiten- und Kulturengemisch entsteht, dessen Inkongruenz Wenders lustvoll ausstellt, etwa wenn er uns zwei Jungen und einen SS-Offizier an einem Flipperautomaten zeigt, neben dem ein Knickerbocker und Filzhut tragender Mann in eine Ausgabe der Bild-Zeitung vertieft ist, die unter anderem mit einem Artikel über »Boris« – gemeint ist der Wimbledonssieger Boris Becker, der ob der Härte seines Aufschlags einigermaßen martialisch als »Bum Bum Boris« titulierte wurde – aufwartet. »Star« und Protagonist des Films im Film ist der sich selbst spielende Columbo-Darsteller Peter Falk, der zu Beginn von *Der Himmel über Berlin* per Flugzeug in Tegel ankommt, wobei seine Ankunft von Wenders derart in Szene gesetzt wird, dass sich beim filmhistorisch bewanderten Zuschauer Erinnerungen an den bekannten Eingang von, so Wenders, »Hitlers größtem Werbefilm«,<sup>25</sup> der NS-Parteitagdokumentation *Triumph des Willens* (Leni Riefenstahl, 1935), einstellen, die Hitlers Anflug auf sowie seine Landung in Nürnberg als Ankunft einer übermenschlichen Lichtfigur in Szene setzt.<sup>26</sup> Unschwer erschließt sich die Ironie dieser Parallelführung: Bei Wenders ist es kein gottgewordener (arischer Herren-)Mensch, der vom Himmel herabkommt, sondern ein (von einem Schauspieler jüdischer Abstammung verkörperter) menschgewordener Engel, der, seiner transzendentalen Existenz überdrüssig, dem Reiz des Irdischen nachgegeben und dies, wie er in der Rolle des Versuchers oder als »a kind of recruiter«<sup>27</sup> dem zu dem Zeitpunkt bereits »engelsdaseinsmüden« Daniel versichert, seitdem nicht im Mindesten bereut hat.

Die Erde »zieht an«, sie wirkt als vertikal operierende Kraft – und das auch und vor allem in ganz konkret physikalischer und beileibe nicht bloß positiver Hinsicht. Ebendies streicht Wenders im Laufe seines Films fortwährend heraus: sei es durch die todbringenden Bombardements des Zweiten Weltkrieges, durch den per Sprung von einem Hochhausdach durchgeführten Suizid eines jungen Mannes, das Getroffen- und Verletztwerden Daniels durch seine eigene Engelsrüstung, den (gewollten) Sturz zweier Stuntmen auf dem Bunker-Filmset, den in einen Gully gefallenen Bierdeckel oder aber die gefährliche Solotrapeznummer, die die mit Engelsflügeln ausgestattete Trapezakrobatin Marion (Solveig Dommartin) um ihr Leben fürchten lässt. Letztere ist die einzige Figur im Film, die dem »Zug nach unten«, das heißt der Schwerkraft, konternd zu trotzen versucht<sup>28</sup> – Grund genug, sie genauer in den Blick zu nehmen. Hierfür verlassen wir den Bunker und begeben uns in ein anderes Gebäude, das dem Menschen nicht vor Bomben, sondern nur vor moderaten Unbilden der Natur wie Regen, Schnee und Wind Schutz zu bieten vermag: das Zirkuszelt, dem wir uns mit Daniel durch einen dunklen, wie in eine andere Welt führenden Durch-

gang nähern. Dass auch das Zelt, wenn auch freilich nur implizit, auf den Bombenkrieg verweist – schließlich wurde es dort aufgeschlagen, wo Letzterer eine jener gewaltigen, jahrzehntelang ungeschlossen gebliebenen Lücken aus dem Gebäudeteppich der Stadt herausgerissen hat<sup>29</sup> –, sei vorab ausdrücklich vermerkt.

### *Das Zirkuszelt und die Liebe*

Beide, der Bunker als Kriegsrelikt und »ungewollte|l Denkmal|«,<sup>30</sup> der Zirkus als mobile Enklave des Außeralltäglichen, sind beunruhigende Orte des Anderen. Folgt man Matthias Christen, so leistet der Zirkus »nichts weniger als eine versuchsweise Generaltransgression der herrschenden Weltordnung«,<sup>31</sup> und zu der gehören unter anderem die physikalischen Gesetze der Schwerkraft. Ihnen wiederum entziehen sich in besonders sinnfälliger Weise die Trapezkünstlerinnen und -künstler, die durch ihre in luftiger Höhe dargebotene Artistik den staunenden Blick der Zuschauer nach oben lenken.

Angesichts der Tatsache, dass Wenders das irdische Leben durch das erste Filmdrittel so nachhaltig bestimmende akustische Nach- und Durcheinander der inneren Monologe als vornehmlich und in vielfacher Hinsicht belastend ausweist – als Leidquellen betont werden zumal Einsamkeit und Entfremdung –, wird Marions Aufwärtsstreben als »Engel am Trapez als eine Art Fluchtbewegung kenntlich, als ein Sich-Entziehen(-Wollen), das der Engel Damiel bezeichnenderweise zunächst von oben, der Zirkuskuppel aus, beobachtet. Entsprechend erschließt sich der *In-between*-Status der Akrobatin zwischen dem Oben und Unten, dem Überirdischen und Irdischen dem Zuschauer so gleich. Darüber hinaus kündigt sich Letzterem eine Romanze zwischen dem Nach-unten- und der Nach-oben-Strebenden an, das heißt, der von Wenders und seinem Drehbuchkooperationspartner und langjährigen Freund Peter Handke als kinematografisches Gedicht konzipierte Film, der, zur Gänze episodisch strukturiert, bis dahin keinerlei Telos aufwies und gleichsam auf der Stelle trat, stellt mit dem Auftreten der Protagonistin in Aussicht, nun narrativ an Fahrt aufzunehmen. Oder mit Blick auf das Gebäude: Der ortsungebundene, bewegliche Zirkus mit seinem Zelt, einem »fliegenden Bau«, verspricht, Bewegung in den Film zu bringen.<sup>32</sup>

Kaum ist der Zirkus durch den Trapezakt Marions und das ihm geltende Interesse Damiels als liminaler Raum zwischen den Welten eingeführt, zerschlägt sich auch schon jedwede Vorstellung seiner »Enthobenheit«, denn er ist – dies erfahren wir, noch während sich die Künstlerin in der Luft befindet – pleite und muss, da weder Miete noch Strom bezahlt werden können, seinen Betrieb einstellen. »Die notorische Unbeständigkeit und gesteigerte Schicksalsanfälligkeit

keit«, die das Zirkusfilmgenre dem Zirkus gewöhnlich attestiert, »wird so im ontologisierten Bezugsrahmen von Wenders' Film zum Ausweis einer besonders engen Diesseitsbindung.«<sup>33</sup> Später sehen wir, und zwar in einer Szene, die nur allzu sehr an den ikonisch gewordenen Schluss von Charlie Chaplins *The Circus* (1928) erinnert,<sup>34</sup> wie sich Marion von ihren die Stadt mit dem Auto verlassenden Kolleginnen und Kollegen verabschiedet, um sich anschließend im als einziger Rest zurückgebliebenen Sägespänerund der Manege auf ihrem Gepäck niederzusetzen. Die Schwere der Existenz, der sie als ›Engel‹ zu entfliehen suchte, hat sie im wörtlichen Sinne erfasst, wobei sie zu diesem Zeitpunkt ihre Wirkung als – im Gegensatz zu Peter Falk unwissentliche – Versucherfigur Daniels freilich längst entfaltet hat. Mittlerweile ist auch dieser, und das zumal ihretwegen, ›am Boden angekommen‹, also zum Menschen geworden. Seine Engelsrüstung hat er für eine ebenso unförmige wie bunte Jacke und einen altmodischen Hut eingetauscht, die ihn, der zuvor als Engel allein von Kindern wahrgenommen werden konnte, in einen wahren Blickfang verwandeln. Als ein solcher begibt sich Daniel zu Fuß auf die Suche nach Marion, sucht sie naheliegenderweise zunächst im Zirkus, der allerdings bereits fort ist, und setzt sich, in Ermangelung einer Sitzmöglichkeit, auf den Erdboden, in die Späne – hierbei ein Bild abgebend, das jenes von Marion im Spänekreis unverkennbar wiederholt und das Zusammengehören beider Protagonisten anzeigt.

Am selben Abend noch, am Rande eines Nick Cave-Konzerts, kommt es schließlich in einer von Wenders als »sehr überhöht«<sup>35</sup> titulierten Szene zu ihrem ersten Aufeinandertreffen als Menschen und Sich-Liebende. Eine erneute Wesensverwandlung ist die Folge, sich ankündigend in Daniels sakral anmutendem, an ein Transsubstantiationsritual erinnerndem Überreichen des Weinglases an Marion, deren elegantes rotes Kleid zwar farblich mit dem Hemd von Cave korrespondiert, sie für ein Rockkonzert aber definitiv *over-dressed* erscheinen lässt. Kaum hat sie einen Schluck genommen und ist das Glas zurück auf die Theke gestellt, ergeht sie sich in einer wortreichen (Liebes-)Erklärung, die sich rasch zu einer – auch und vor allem den Zuschauer meinenden – Utopie voller hochfliegender bis abgehobener geschichtsphilosophischer Gedanken von Erlösung und Transzendenz auswächst. Ihre Essenz bringt Christen treffend wie folgt auf den Punkt: »Aus der Verbindung von Engel und Zirkusakrobatin soll ein neues Geschlecht von ›übertragbaren‹ Riesen hervorgehen, das metaphorisch die ganze Welt aus der heillosen Diesseitigkeit in eine vertikale Aufwärtsbewegung mitreißt.«<sup>36</sup> Passend zum Inhalt spricht Marion in einer pathosgeladenen lyrischen Sprache, welche, aus der Feder Handkes stammend, jeden psychologischen Realismus, vor allem aber jedwede Alltäglichkeit weit hinter sich lässt, sich über diese gewissermaßen erhebt.

Dergestalt ist denn auch die sich anschließende Szene vorbereitet, in der sich Marions »Aufschwungsprogrammaturik« ebenso prägnant wie euphorisch ins Bild gesetzt findet – mit ihr als Menschen, der sich vom Irdischen zu befreien vermag, weil er nicht isoliert und einsam ist, sondern einen Partner hat, auf den er sich ganz und gar verlassen kann. Denn Daniel, voller Konzentration und mit ganzer Kraft und fortwährend zu ihr hinaufblickend – ihre ursprünglichen Positionen haben sich markant vertauscht –, hält von unten das Vertikalseil, an dem Marion eine artistische Levitationsnummer probt. Das weiße Engelskostüm, das sie im Zirkus trug, ist einem schwarzen Body und einer semitransparenten schwarzen Leggings gewichen, wodurch sie einen scharfen Kontrast zur Helligkeit bildet, welche durch das Oberlicht hereinflutet. Die komplett fensterlosen und somit auch nach oben abgedichteten Gebäude, der Bunker und das Zirkuszelt, erhalten am Schluss demnach ihr zur »höheren Sphäre« und Transzendenz gleichsam geöffnetes Pendant.

#### Koda

Das Roadmovie *Paris, Texas* ging *Der Himmel über Berlin* voraus. Auf diesen folgte 1991 Wenders' Opus magnum *Bis ans Ende der Welt*, erneut ein Roadmovie, vom Regisseur selbst gar als »das ultimative Road Movie«<sup>37</sup> bezeichnet. Mit ihm kehrte sein Kino, nach dem Vertikalabstecher von 1987, zur Horizontalen zurück – jedoch nur für kurze Zeit. Der Fall der Berliner Mauer nämlich provozierte die zuvor nicht geplante Fortsetzung von *Der Himmel über Berlin*, den auf breiter Front verrissenen *In weiter Ferne, so nah!* (1993), einen weiteren Engels- und Vertikalfilm. Seitdem hat Wenders, der der *New York Times* damals noch als »the king of road movies«<sup>38</sup> galt, kein – und erst recht kein reines – Roadmovie mehr gedreht. Die Straße hat für ihn als Filmemacher offenbar entschieden an »Sog-Kraft« eingebüßt.

#### Anmerkungen

---

- 1 Otto Friedrich Bollnow, *Mensch und Raum* (1963), in: ders., *Schriften*, Bd. 6, Würzburg 2011, 33.
- 2 Einzelne Filme mit ausgeprägter Vertikalachse gibt es natürlich auch jenseits des Bergfilms, man denke neben dem hier zur Diskussion stehenden Film etwa an *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958) oder *Die Hard* (John McTiernan, 1988).
- 3 Zum durch und durch säkularen Charakter des Western vgl. vor allen Dingen Jane Tompkins, *West of Everything. The Inner Life of Westerns*, New York–Oxford 1993, 31–39, passim.
- 4 Kurt Lewin, *Kriegslandschaft* (1917), in: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hg.), *Raum-*

*theorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/Main 2015, 129–140, hier 130f.

- 5 Zum Roadmovie im Allgemeinen und dessen Beziehungen zum Western im Speziellen vgl. David Laderman, *Driving Visions. Exploring the Road Movie*, Austin 2002.
- 6 Bollnow, *Mensch und Raum*, 79.
- 7 Ebd., 80.
- 8 Johannes Linschoten, *Die Straße und die unendliche Ferne* (1954), in: Stephan Günzel (Hg.), *Texte zur Theorie des Raums*, Stuttgart 2013, 364–375, hier 366.
- 9 Bollnow, *Mensch und Raum*, 80.
- 10 Vgl. hierzu auch Norbert Grob, *Wenders*, Berlin 1991, 192 sowie Alexander Graf, *The Cinema of Wim Wenders. The Celluloid Highway*, London–New York 2002, 53.
- 11 Zu Wenders als Roadmovie-Regisseur vgl. unter anderem Daniela Berghahn, *Leben ... ein Blick genügt doch*. *Der utopische Augenblick in Wim Wenders' road movies*, in: *Monatshefte*, 91(1999)1, 64–83, Graf, *The Cinema of Wim Wenders*, 48–54, passim sowie jüngst Corina Erk, *On the Road Again*. *Wim Wenders' Roadmovie-Stil als ästhetisch-narrative Kategorie und Produktionszusammenhang*, in: Jörn Glasenapp (Hg.), *Wim Wenders*, München 2018, 17–37.
- 12 Coco Fusco, *Angels. History and Poetic Fantasy. An Interview with Wim Wenders*, in: *Cinéaste*, 16(1988)4, 14–17, hier 16.
- 13 Dass Wenders sie mit einem Augenzwinkern vorgenommen haben könnte, deutet jene einigermaßen humorvoll aufs Roadmovie-Genre (und hier speziell auf dessen geläufige, unter anderem in *Im Lauf der Zeit* realisierte Buddy-Variante) anspielende Szene an, in der uns die beiden Engel Daniel (Bruno Ganz) und Cassiel (Otto Sander) vorgeführt werden, wie sie sich in einem BMW-Cabriolet unterhalten, das, im Showroom eines Autohauses stehend, von vorbeigehenden Passanten bestaunt wird.
- 14 Fred van der Kooij, *Weit und breit keine Höhe. Vom Verlust der Vertikalen im Kino*, in: *Cinema*, 44(1999), 116–139, hier 137. Dass sich van der Kooij in seinem zweifelsohne wichtigen Beitrag für eine solche »Rückeroberung« stark macht, scheint mir angesichts der Orientierung des Kinos am natürlichen menschlichen Achsensystem einerseits sowie der Tatsache, dass es sich bei ihm insgesamt um ein »Kind der Säkularisierung« handelt, andererseits, eine letztlich vergebliche und auch überflüssige Anstrengung zu sein.
- 15 Matthias Christen, *Der Zirkusfilm. Exotismus, Konformität, Transgression*, Marburg 2010, 226.
- 16 Lorenz Engell, *Playtime. Münchener Film-Vorlesungen*, Konstanz 2010, 228.
- 17 Ebd., 236.
- 18 Vgl. in diesem Zusammenhang auch Brian Hatton, *Strategische Architektur. Die unbeweglichen Objekte der Vorstellung*, in: Silke Wenk (Hg.), *Erinnerungsorte aus Beton. Bunker in Städten und Landschaften*, Berlin 2001, 52–67, hier 57: »Im Kern sind alle Bunker Verteidigungsanlagen gegen die Entropie; besonders widerständige Behälter im Kampf des Menschen gegen den Zweiten Satz der Thermodynamik.«
- 19 Vgl. Artikel 72 der Bayerischen Bauordnung (BayBo): »Fliegende Bauten sind bauliche Anlagen, die geeignet und bestimmt sind, wiederholt an wechselnden Orten aufgestellt und zerlegt zu werden.« (<http://www.gesetze-bayern.de/Content/Document/BayBO/True?AspxAutoDetectCookieSupport=1> letzter Zugriff 15.12.2017).
- 20 Ein Verweis auf Henri Alekan, den Kameramann von *Der Himmel über Berlin*.
- 21 Vgl. Brigitte Schmieemann, *Wie der Sozialpalast zum Pallasäum wurde*, in: *Berliner Morgenpost*, 8.8.2017; <https://www.morgenpost.de/article211507987/Wie-der-Sozialpalast-zum-Pallasäum-wurde.html> letzter Zugriff 15.12.2017.

- 22 Auch auf der 1873 fertiggestellten, von einer Bronzeskulptur der Viktoria gekrönten Siegessäule sehen wir Damiel und Cassiel mehrfach, das heißt auf einem weiteren dominant vertikal ausgerichteten Bauwerk, das auf die kriegerische Vergangenheit Deutschlands, in diesem Fall die deutschen Einigungskriege gegen Dänemark (1864), Österreich (1866) und Frankreich (1870/71), Bezug nimmt.
- 23 Vgl. etwa Cesare Casarino, *Fragments on »Wings of Desire«* (or, *Fragmentary Representation as Historical Necessity*), in: *Social Text*, 24 (1990), 167–181, hier 179 f.
- 24 Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte* (1940), in: ders., *Illuminationen: Ausgewählte Schriften I*, Frankfurt/Main 1977, 251–261, hier 255.
- 25 Wim Wenders, *Der Amerikanische Traum* (1984), in: ders., *Emotion Pictures. Essays und Filmkritiken 1968–1984*, Frankfurt/Main 1986, 139–170, hier 163.
- 26 Vgl. hierzu Jörn Glasenapp, *Apotheosen der Reinheit oder: Riefenstahl re-visited*, in: ders. (Hg.), *Riefenstahl revisited*, München 2009, 179–184, hier 182 f.
- 27 Wenders in Fusco, *Angels, History and Poetic Fantasy*, 16.
- 28 Ein paar andere Figuren lassen diesbezüglich immerhin Ansätze erkennen, etwa die zwei Jungen, die mittels eines Magneten den oben erwähnten Bierdeckel (im Glauben, es sei ein Zweimarkstück) wieder hochziehen, der greise Erzähler Homer (Curt Bois), der sich die Bibliothekstreppe hochschleppt, oder aber Simon Bonney, der Sänger von *Crime and the City Solution*, der während des im Film festgehaltenen Auftritts der Band fortwährend beschwörend gen Himmel blickt.
- 29 Vgl. hierzu auch Wenders, der einen direkten Konnex zwischen Berlins Baubächen und der Häufigkeit von Zirkusgastspielen in der Stadt herausstellt: »In Berlin there's always a circus because there are all these empty spaces. At any given time you can be sure there will be a travelling circus.« (Wenders zitiert nach Casarino, *Fragments on »Wings of Desire«*, 169, der hierzu vermerkt: »These empty spaces mark the places where houses, buildings and railway stations used to stand before the last war; they are gaps which have been imposed (literally) from above onto the physiognomy of the city. The continuous presence of circuses in Berlin is due to this violently transfigured physiognomy; they inhabit spaces which have been opened up by history.« (Ebd.) Bemerkenswert sind in diesem Zusammenhang natürlich auch die gewaltigen Brandmauern, die Wenders beim In-Szene-Setzen des Zirkus und dessen späteren Abbaus mit ins Bild rückt. Vgl. hierzu auch seine Ausführungen in Wim Wenders, »Find myself a city to live in...«. *Gespräch mit Hans Kollhoff* (1987), in: ders., *The Act of Seeing. Texte und Gespräche*, Frankfurt/Main 1992, 129–151, hier 133.
- 30 Silke Wenk, *Bunkerarchäologien. Zur Einführung*, in: dies., *Erinnerungsorte aus Beton*, 15–37, hier 21.
- 31 Christen, *Der Zirkusfilm*, 69.
- 32 Instruktiv sind in diesem Kontext nicht zuletzt die Ausführungen Alexander Grafts, demzufolge Wenders in *Der Himmel über Berlin* mit einem, wenn man so will, doppelten Überdruss arbeitet: dem Damiels, der das transzendente Dasein als Engel gegen ein menschliches »Leben von Gewicht« eintauschen möchte, sowie dem des Zuschauers, den es nach dem einigermaßen beliebig wirkenden Episodenkontingent des Anfangs nach einer zusammenhängenden, auf ein Ziel ausgerichteten Filmerzählung verlangt: »While the angel begins to show signs of frustration due to his impotence regarding his exclusion from events, the spectator's frustration is based on a similar impotence stemming from the lack of a logical sequence of events, or of recognisable signs of a story – for instance through psychological motivation – during the first half of the film that could allow him to master and make sense of



the developments on the screen. Where a desire for increased subjective relevance wells up in the angel, the spectator develops a subjective desire for relevance in the sequence of events on the screen.« (Graf, *The Cinema of Wim Wenders*, 123 f).

- 33 Christen, *Der Zirkusfilm*, 228. Dass Letztere auch und zumal der – ungleich kostenintensiveren – Filmkunst eignet, hatte Wenders fünf Jahre zuvor in *Der Stand der Dinge* (1982) thematisiert, in dem es zentraler noch als in *Der Himmel über Berlin* um eine Filmproduktion geht und in dem das Versiegen des Geldflusses das Versiegen des Bilderflusses, sprich: den Abbruch der Dreharbeiten, zur Folge hat.
- 34 Ihm sei, so Wenders, der Rekurs auf Chaplins Film beim Dreh gar nicht bewusst gewesen, erst Solveig Dommartin habe ihn beim Betrachten der Muster darauf hingewiesen. (Vgl. Wim Wenders, *Über das Verfertigen eines Films beim Drehen. Gespräch mit Friedrich Frey* [1988], in: ders., *The Act of Seeing*, 221–234, hier 222 f.)
- 35 Wim Wenders, »Das Kino könnte der Engel sein«, in: *Der Spiegel*, 19.10.1987, 230–238, hier 232.
- 36 Christen, *Der Zirkusfilm*, 234.
- 37 So Wenders auf der Homepage der Wim Wenders Stiftung; <http://wimwendersstiftung.de/film/bis-ans-ende-der-welt/> [letzter Zugriff 15.12.2017].
- 38 Caryn James, »Faraway. So Close«. *Wim Wenders's Angels Drop In for Another Visit*, in: *The New York Times*, 22.12.1993; <https://www.nytimes.com/1993/12/22/movies/review-film-faraway-so-close-wim-wenders-s-angels-drop-in-for-another-visit.html> [letzter Zugriff 15.12.2017].

---

Markus Joch

## Dichtes Zitieren

»Das Leben der Anderen« und seine Prätexte

---

Wenn hier verhandelt wird, wie Florian Henckel von Donnersmarck im Drehbuch zu *Das Leben der Anderen*<sup>1</sup> (2006) an den Plot eines britisch-französischen Filmklassikers anknüpft und an einen Roman aus der späten DDR, so hat das teils mit der herausgehobenen Stellung seines Erfolgswerks und seinen Selbstkommentaren zu tun, teils mit Überlegungen zur Intertextualitätsforschung. Beginnen wir mit den ersten beiden Aspekten und klären dann bei der Drehbuchanalyse die theoretischen Positionen. Vorausgeschickt sei nur, dass mit einem erweiterten Zitatbegriff gearbeitet wird, wie in der neueren Kulturwissenschaft üblich,<sup>2</sup> und entsprechend einer Entwicklung im Kunstsystem seit den 1980er Jahren. Dort versteht man unter Zitieren längst nicht mehr nur die wörtliche Übernahme einer Textstelle, sondern jede beabsichtigte Bezugnahme eines Kunstwerks auf ein anderes, sei es aus der eigenen Sparte oder aus benachbarten: Akte künstlerischer Selbstreferenz. Mit der Erweiterung des Zitat- geht die des Textbegriffs einher, der hier Zeichensysteme in den Grenzen eines Einzelwerks meint, damit auch Bedeutungsträger eines Films. Als literaturwissenschaftlicher Beitrag zu verstehen ist das Folgende zum einen wegen der faktischen Aufwertung des Drehbuchs durch das konsekrationfähige Verlagshaus Suhrkamp, zum anderen, wichtiger, weil wir den Film fast ausschließlich auf der Plot-, nicht auf der Bildebene betrachten.

### I.

»In den nordamerikanischen *Departments of German Studies*«, stellte man unlängst fest, »gehört *The Lives of Others* zum festen Kanon der Vermittlung des Geschichtsbildes der Berliner Republik.«<sup>3</sup> Was nicht nur auf die USA und Kanada zutrifft, wie Diskussionen auf den IVG-Kongressen von 2010 und 2015 zeigten. Diese offenbarten zugleich, dass Germanistinnen und Germanisten weltweit ein Risiko registrieren: Da die Studierenden den Oscar-gekrönten Spielfilm gern als eine Art Dokumentation verstehen, laufen wir bei einer kritiklosen Präsentation desselben Gefahr, die Vorstellung zu verstärken, die

Geschichte um den Stasi-Hauptmann Gerd Wiesler sei eine authentische Darstellung der Staatssicherheit. Doch ist ja genau das umstritten, wenn man nicht gleich von einem »irreführende[n] Eindruck«<sup>4</sup> sprechen will. Wie bei keinem anderen deutschen Film seit der Wende kreiste und kreist die Diskussion bei diesem um die Glaubwürdigkeit des Dargestellten. Dazu hat Donnersmarcks »Authentifizierungsstrategie«<sup>5</sup> beigetragen, zu der innerfilmisch die Verwendung von Original-Abhörgeräten der Staatssicherheit gehörte und in den Begleitinterviews die Versicherung des Autors, jahrelang zur Stasi recherchiert zu haben.<sup>6</sup> Ein Übriges tat sein Anspruchs, ein realistisches und ernstes statt ostalgisches Erinnerungsszenario zur späten DDR zu bieten, die entschiedene Abgrenzung von Filmen wie *Sonnenallee* (1999) und *Good Bye, Lenin!* (2003): »Bei mir steht nicht die Spreewaldgurke im Mittelpunkt. Ich bin detailversessen, aber ich will nicht die äußere, sondern die innere Wahrheit der DDR zeigen.«<sup>7</sup>

Auf das vom Autor stark gemachte Wahrheitskriterium sind weite Teile der Filmkritik und einschlägigen kulturwissenschaftlichen Beiträge eingestiegen. Gleich, ob man die Geschichte vom geläuterten Stasi-Mann als unrealistische Verharmlosung ablehnte,<sup>8</sup> also nicht kritisch genug fand, oder umgekehrt einwandte, mit einer Grau-in-grau-Stilisierung und penetrant emotionalisierendem Musikeinsatz werde die DDR kontrafaktisch auf die moralische Stufe des Nationalsozialismus gedrückt<sup>9</sup> – die skeptischen Kommentare haben mit den positiven, die zahlenmäßig überwogen und lobten, endlich werde das wahre, brutale Gesicht der DDR gezeigt, die Blickrichtung gemein. Beide Seiten kümmernte in der Regel allein die Frage, ob der Film sein Authentizitätsversprechen einlöst, Stasi und Realsozialismus korrekt oder unkorrekt beleuchtet.<sup>10</sup> Offenbar stand erinnerungspolitisch zu viel auf dem Spiel, als dass man sich auch noch dafür hätten interessieren können, wie sich *Das Leben der Anderen* aufs Kunstsystem bezieht. Dass seine Referenzen auf Film und Literatur fast ganz aus dem Fokus geraten sind,<sup>11</sup> war der Preis einer politisch übercodierten Realismusdebatte.

Auch Donnersmark selbst gibt zur intertextuellen Seite des Drehbuchs keine Auskunft. Zur Entstehung des Plots heißt es im Filmbuch:

Ich erinnere mich noch genau, wie ich [...] einer Emil-Gilels-Aufnahme der »Mondschein-Sonate« zuhörte. [...] Da kam mir plötzlich etwas in den Sinn, was ich einmal bei Gorki gelesen hatte, daß nämlich Lenin über die »Appassionata« gesagt habe, daß er sie nicht oft hören könne, weil er sonst »liebvolle Dummheiten sagen und den Menschen die Köpfe streicheln« wolle, auf die er doch »einschlagen, mitleidlos einschlagen« müsse, um seine Revolution zu Ende zu bringen. [...] [B]ei der »Mondscheinsonate« konnte ich Lenins Aussage auf einmal verstehen [...]. Ich fragte mich,

was wohl geschehen wäre, wenn man einen Lenin hätte *zwingen* können, die »Appassionata« zu hören. Wenn er hätte glauben können, die »Appassionata« *für* die revolutionäre Sache hören zu *müssen*. Während ich darüber nachdachte, drängte sich mir ein Bild auf: die Halbnahe eines Mannes in einem trostlosen Raum; er hat Kopfhörer auf den Ohren, durch die eine wunderbare Musik klingt. Und als dieses Bild da war, stürzten die Gedanken auf mich ein: Der Mann hört diese Musik nicht zum eigenen Vergnügen, sondern weil er jemanden belauschen muß, einen Feind seiner Ideen, aber einen Freund dieser Musik. Wer ist dieser Mann, der da sitzt? Wen belauscht er? Die Fragen kamen im Rausch, ebenso die Antworten, und innerhalb weniger Minuten stand das gesamte Grundgerüst zu »Das Leben der anderen.«<sup>12</sup>

Nun können wir den angegebenen Impuls an einer der einprägsamsten Szenen des Films wiedererkennen: Eines Morgens, als Wiesler den Dramatiker Georg Dreyman abhört, erfährt dieser durch einen Anruf, dass sich sein von einem Berufsverbot betroffener Freund, der Theaterregisseur Albert Jerska, das Leben genommen hat. Erschüttert setzt sich Dreyman ans Klavier und spielt jene *Sonate vom Guten Menschen*, die Jerska ihm gerade erst zum Geburtstag geschenkt hat, »in ihrer vollen Schönheit und Melancholie.«<sup>13</sup> Dabei erwähnt Dreyman vor seiner Partnerin Christa Maria Sieland das Lenin-Zitat etwas gekürzt und fragt sie: »Kann jemand, der diese Musik gehört hat, wirklich gehört hat, noch ein schlechter Mensch sein?« (D, 77) Wiesler, der die Klänge wie die Worte über seine Kopfhörer gezwungenermaßen vernimmt, ist ebenfalls erschüttert – von der Todesnachricht wie von der ergreifenden Musik (eine Komposition Gabriel Yareds), von dem in Dreymans Spiel hörbar werdenden Schmerz wie von dessen Frage. »Wiesler von vorne. Auf seinem Gesicht liegt ein vorher noch nie gesehener Ausdruck.«

Doch selbst wenn die Musikidee so zustande kam wie von Donnersmarck geschildert,<sup>14</sup> liegt auf der Hand, dass sich das Handlungsgerüst nicht nur rauschhafter Inspiration verdankte. Zur Suggestivkraft des Plots tragen auch Zitate aus *Fahrenheit 451* bei, dem 1966 produzierten Film von François Truffaut nach dem Roman von Ray Bradbury (1953).

Beide Filme handeln von Bütteln der Diktatur, die durch die Kraft der Literatur zur Konversion bewegt werden. Der anfangs so stasigläubige wie handwerklich versierte Wiesler wendet sich unter anderem deshalb vom Repressionsapparat ab, weil ihm die Lektüre eines bei einem Einsatz heimlich eingesteckten Gedichtbandes von Bertolt Brecht zum Erweckungserlebnis wird. Das einsame Lesen von *Erinnerung an die Marie A.* leitet seine innere Wandlung ein (die sich in der anschließenden Sonatenszene nur vollendet). Guy Montag, der Held bei Truffaut/Bradbury, ist zu Anfang der so gläubige wie versierte »Feuerwehrmann« eines totalitären Zukunftsstaates, der seinen Bürgern Besitz

und Lesen von Büchern verbietet. Diese aufzuspüren und zu verbrennen ist Montags Aufgabe. Warum wendet er sich vom System ab? Weil ihm die Lektüre eines bei einem Einsatz heimlich eingesteckten Bandes von Charles Dickens zum Erweckungserlebnis wird. Hier ist es das einsame Lesen von *David Copperfield*, das der Hauptfigur die Augen öffnet.

Beschleunigt wird die Umkehr beider Protagonisten durch die Erfahrung fremden Leids, den Schock über Suizide. Wiesler ist entsetzt über den besagten Freitod von Jerska, Montag über den Selbstmord einer alten Dame, die sich lieber mit ihren Büchern verbrennt, als sie den Schergen der Diktatur zu überlassen (F, 01:02:28–01:03:15).<sup>15</sup> Wiesler überwacht in Gestalt von Dreyman, einem Vorzeige-Autor der DDR, einen Büchermenschen, Montag verfolgt die buchstäblich so genannten Büchermenschen. Montags anfängliche Aversion gegen das alte Medium (»furchterlicher Humbug«, F, 11:27) findet ihr Pendant in Wieslers Wohnung, der gerade im Kontrast zu Dreymans, aber auch Jerskas Inneneinrichtung auffällig bücherlos, auch deshalb so tristen. Der zum Widerstand findende Montag sieht sich am Ende von seiner tablettenabhängigen Gattin Linda denunziert, der sich zum Dissidenten mausernde Dreyman von seiner tablettenabhängigen Lebensgefährtin Christa verraten. Auf den Punkt kommen wir noch einmal zurück.

Dass Montag nach der Dickens-Lektüre für den Staat verloren ist, deutet die Folgeszene an. Auf einem Kinderspielplatz filzt der vordem so Genaue die Anwesenden nur mehr nachlässig. Als er bei einem älteren Mann fündig wird – beim Abklopfen des Mantels ist auf Brusthöhe ein auf ein Buch deutendes Geräusch hörbar –, entscheidet sich der »Feuerwehrmann« im Bruchteil einer Sekunde, den wahrscheinlichen Gesetzesbrecher wie einen »sauberen« Bürger durchzuwinken (F, 39:10–39:23). Dieser ersten Geste von Menschlichkeit und also Dienstvergeßlichkeit entspricht stellengenau die erste Lässlichkeit von Wiesler, der direkt nach der Brecht- und Sonatenszene sein Symptom des Umdenkens zeigt. Im Fahrstuhl begegnet er einem Jungen, der ihm arglos erzählt, sein Papi halte Stasi-Leute für »schlimme Männer, die andere einsperren« (D, 78). Ein Leichtes wäre es für den Hauptmann (und Verhörspezialisten), dem Kind den Namen des Vaters zu entlocken und den Staatsfeind zu bestrafen. Im letzten Moment aber schreckt er, der schon routiniert angesetzt hat, vor der Perversion zurück.<sup>16</sup>

Dann vergleiche man die roboterhaften Schritte des Rollkommandos, das Montag in der Siedlung mit bücherverdächtiger Wohnung anführt (F, 2:40–57), mit dem Anrücken der von Wiesler zu Dreymans Wohnhaus gelenkten Abhörtruppe (DLA, 19:11–27)<sup>17</sup> – verblüffend ähnliche Bedrohungschoreographien. Des Weiteren durchsuchen Montags Leute die mutmaßliche Bücherwohnung

genauso methodisch, schnell und rücksichtslos (F, 3:28–4:26), wie es eine von Wieslers Vorgesetztem, Anton Grubitz, geleitete Mannschaft in Dreymans Wohnung tut, als sie eine aus dem Westen eingeschmuggelte Schreibmaschine finden will (DLA, 1:34:32–1:36:00). Und wie Truffaut versteht Donnersmark die Szenen vom staatlichen Einbruch in die Privatsphäre mit besonders dramatisierender Musikuntermalung.

Auf *Fahrenheit 451* als Vorlage für *Das Leben der Anderen* verweist zuvor-  
erst die analoge Position, die die späteren Überläufer im Herrschaftsapparat einnehmen. Montag und Wiesler verstehen ihr Handwerk so gut, dass sie ihren Chefs, hier der Captain, dort Oberstleutnant Grubitz, als die besten Mitarbeiter gelten. Beide Hauptfiguren »brillieren« nicht nur auf operativer Ebene (bei Durchsuchung und Bücherverbrennung / Ver- und Abhören), sondern auch als Lehrer. »Wer finden will, muss zuerst wissen, wie man versteckt!« (F, 22:50) Stoppen lässt sich Montag beim Dozieren nur, wenn der Captain ihn aus dem Klassenraum ruft, um ihm die anstehende Beförderung mitzuteilen. »Die Geruchskonserven für die Hunde. Sie ist bei jedem Gespräch mit Untersuchungshäftlingen abzunehmen und nie zu vergessen« (D, 20). Die Sorgfalt, mit der Wiesler im Hörsaal den Stasi-Nachwuchs instruiert, nötigt dem einige Zeit unbeachtet zuhörenden Grubitz Applaus ab, einen aufrichtigen, wenn auch etwas gönnerhaften. Aus den gemeinsamen Ausgangssituationen, der hohen Identifikation der Hauptfiguren mit dem Repressionsgeschäft, beziehen beide Plots ihren Überraschungseffekt – die Entwicklung der Protagonisten vom Saulus zum Paulus – wie auch einen Gutteil der Spannung. Beginnen die Abtrünnigen den Apparat zu sabotieren, schwindet nach und nach ihr Vertrauensvorschuss bei den Vorgesetzten. Weicht er dem Misstrauen, fragt man sich, wann Montag auffliegt, wann Wiesler. Am Ende wendet sich hier wie dort der Apparat gegen seine einstigen Stützen: Montag wird gejagt und flieht zum Versteck der Büchermenschen. Wiesler sieht sich in dem Verhörraum, wo zu Anfang er einem Untersuchungshäftling zusetzte, nun selbst vernommen, von Grubitz, und wird von ihm ganz zum Schluss der in der DDR spielenden Haupthandlung zu zwanzig Jahren Briefaufdampfen degradiert (einer höheren Strafe entgehend, weil die Sabotage nicht beweisbar ist).

## II.

Wenn die Zitate etwas veranschaulichen, dann, wie abwegig die Alternative Zitat oder Kreativität ist. Donnersmarks Film eignet eine Qualität, für die sich die modernistische Ideologie, Rückbezüge im Kunstsystem schmälerten den Neuerungs- und damit den künstlerischen Wert,<sup>18</sup> seit je blind zeigt: differenti-

elle Kreativität. Schöpferisch ist der Umgang mit den Prätexten, wie zu zeigen sein wird. Generell stellt Zitieren eine Form potentiell starker Autorschaft dar; warum auch sollte die Beschreibung intertextueller Bezüge die Autorfunktion bagatellisieren (wie Roland Barthes glaubte)? Es gibt nun einmal einen Unterschied zwischen naiv-unbewusster und bewusst-organisierender Zitation sowie die Eigenheit einer jeden, das jeweilige Zeichen nicht nur zu wiederholen, sondern seine Funktionsmöglichkeiten mit der Wiederholung zu erweitern. So lässt sich »ein schriftliches Syntagma immer aus der Verkettung, in der es gefaßt oder gegeben ist, herausnehmen, ohne daß es dabei alle Möglichkeiten des Funktionierens [...] verliert. Man kann ihm eventuell andere zuerkennen, indem man es in andere Ketten einschreibt oder es ihnen *aufpfropft*.«<sup>19</sup> Vermag ein Autor mit der Entnahme eines Zeichens aus dem einen Zusammenhang und dem Einpflanzen in einen anderen »unendlich viele neue Kontexte«<sup>20</sup> zu erzeugen, wird er mehr als eine marginale Rolle spielen.

Was Derrida vom schriftlichen Syntagma sagt und auf wörtlich übernommene Textstellen münzt, lässt sich auf ein abstrakteres Zitament, das Handlungselement eines Films, übertragen. Auch hier gilt, dass der jeweilige Text sich zum Prätext kreativ verhält, soweit er mit dem Zitieren die Bedeutung des Zitaments verschiebt. Zugleich helfen Verweise auf vorausgegangene Werke dem Zitierenden, sich in seinem jeweiligen Feld unverwechselbar zu positionieren, sind sie Akte des Sich-Unterscheidens, der Distinktion, um mit Bourdieu zu sprechen. In *Das Leben der Anderen* scheinen mir kreative und distinktive Momente die imitativen deutlich zu überwiegen.

Zum einen nimmt das Melodram einen radikalen Kontextwechsel vor. Zwar entfaltet sich wie in der Vorlage eine Story von Staatsterrorismus und persönlicher Läuterung, doch nun nicht mehr im dystopischen Rahmen, sondern in einem Erinnerungsfilm – Differenz eins. Das Konversionsmotiv aus einem imaginären Zukunftsstaat in die Vergangenheit zu verschieben, die DDR des Jahres 1985, ist so kühn, dass sich selbst von einem Remake kaum sprechen lässt. Zudem führt der Zeitsprung zu einer starken Verfremdung, die miterklärt, warum das Gros der Donnersmark-Rezipienten die Handlungselemente der Vorlage nicht wiedererkannte.<sup>21</sup> Mit dem Kontext der Bekehrungsgeschichte verändert sich auch ihre Stoßrichtung. *Fahrenheit 451* lässt sich zwar wegen der Motive Bücherverbrennung und staatliche Bevormundung als Allusion auf Nationalsozialismus und Stalinismus verstehen, doch weil im Zukunftsstaat die Dauerberieselung durch Fernsehwände genauso lesefeindlich wirkt wie die sogenannte Feuerwehr, liegen bei Truffaut auch anti-intellektuelle Tendenzen westlicher Gesellschaften im Anspielungshorizont. Ausdrücklich auf die USA bezieht sich das Original von Bradbury. Es extrapoliert neben der Fernseh-

sucht Auto-, Sport- und Werbekult zu einer künftigen Massenkultur, in der das Wort »intellektuell« zum Schimpfwort wird, noch bevor der Staat zur Bücherverbrennung schreitet. Donnersmarck dagegen verortet Geistesverachtung allein im Realsozialismus, womit er die Spitze seiner Filmvorlage vereinfacht und die des ersten Prätextes geradezu umkehrt.

Zum anderen verknüpft das Drehbuch Motive aus *Fahrenheit 451* mit einem ganz anders gelagerten Prätext, Elementen eines Romans aus der und zur späten DDR. Wenn auch nur metaphorisch, lässt sich die Montage der beiden Vorlagen auf den Begriff Pfropfung bringen, da dieser die Verbindung zweier voneinander unabhängiger Organismen zu einer funktionalen Einheit bezeichnet.<sup>22</sup> Inwiefern greifen Prätext eins und zwei, beide unmarkiert, funktional ineinander, und welcher zweite Prätext ist gemeint?

### III.

Abhören muss Wiesler Dreyman bekanntlich, weil sich Minister Bruno Hempf davon belastendes Material erhofft. Aus dem Weg räumen lassen will das ZK-Mitglied den Dramatiker nicht etwa wegen politischer Unbotmäßigkeit, vielmehr hat Hempf auf Sieland ein Auge geworfen und betrachtet ihren Lebensgefährten als erotisches Hindernis. Es ist dies ein realhistorisch leeres Plot-Element. So viele Missetaten man dem Zentralkomitee der SED seit der Wende nachgesagt hat, als enthemmte Schürzenjäger galten die älteren Herrn nie. Das Motiv eines sexuell übergreifigen Funktionärs hat Donnersmarck weder Presse noch Fernsehen entnehmen können, er bezieht es aus Volker Brauns *Hinze-Kunze-Roman* (1985).

Mit der Kunze-Figur teilt Hempf (in der großartigen Darstellung durch Thomas Thieme) neben dem hohen Parteirang und den äußerlichen Merkmalen »stämmig«, »voll im Fleisch«, »gedrungen«, »feist« und »massig«<sup>23</sup> den Hang, attraktive Frauen der DDR als Freiwild zu betrachten. Deutlich wird die Triebsteuerung schon bei Hempfs erstem Auftritt in Frauennähe, auf der Premierenfeier, als er Sieland in Gegenwart ihres Lebensgefährten den Po tätschelt (DLA, 13:30).<sup>24</sup> Ebenso ungeniert nähert sich Kunze Lisa, der Frau seines Fahrers Hinze. Er »starrte auf die wunderbare Basis, nicht imstande, den Überbau an Gedanken zu lesen« (H, 22). In beiden Fällen ist den Funktionären nach einem Verhältnis mit der Partnerin des Untergebenen bzw. (Dreyman) wie ein Untergebener Behandelten. Wobei die Vorlage nicht nur im weiten Sinn des Worts zitiert wird – Übernahme eines Handlungselements –, sondern auch im engen, dem der wörtlichen Übernahme einer Textstelle. Fällt Hempf im Fond seiner Dienstlimousine großsprecherisch über Sieland her: »Du weißt nicht,



was gut für dich ist« (DLA, 39:24),<sup>25</sup> imitiert er fast lippengenau Kunze, der eine verheiratete Landarbeiterin bedrängt: »Du weißt nicht, was gut ist.« (H, 39) Ferner lässt Kunze, hat er im Dienstwagen ein auf dem Bürgersteig wandelndes Objekt der Begierde ausgemacht, seinen Fahrer langsam anschleichen: »fuhr hinterher im Schritt.« (H, 98) Die gleiche Technik lernt Sieland kennen, als sie Hempf hat warten lassen. »*Plötzlich fährt eine schwarze Wolga-Limousine lautlos heran und hält mit ihr Schritt.*« (D, 53)

Die schwarze Limousine – im Film wird aus dem Wolga des Drehbuchs ein einem ZK-Mitglied standesgemäßerer Volvo – dient schon bei Braun als Machtsymbol (vgl. H, 7, 41, 61), mit der Nuance, dass Kunze »nur« ein Tatra zusteht. In der Erzählung funktioniert die »Bonzenschleuder« mitunter metonymisch. Lässt bei einem Fabrikbesuch »die Pforte den gemeldeten schwarzen Wagen durch« (H, 41), ersetzt das Gefäß den Inhalt, das Gefährt den eigentlich gemeldeten hohen Besuch. Hempfs schwarzer Wagen steht eher für die einschüchternde Seite der Macht. Wiederholt geruht der unsichtbar hinter getönten Scheiben thronende Genosse, Grubitz zu einem kurzen Rapport oder Befehlsempfang einsteigen zu lassen – um ihn, immerhin einen Oberstleutnant, wie einen unzuverlässigen Lakaien anzublaffen, als Fortschritte im Fall Dreyman ausbleiben. Im schwarzen Wagen schrumpft Grubitz, der sonst so sonnig-selbstberauschte Karrierist, zur subalternen Figur; jedes Einsteigen wird ihm zur Tortur. Natürlich ist es auch kein Zufall, dass Hempf ständig in Begleitung seines Fahrers Nowack zu sehen ist (selbst im Theater!); schon Hinze und Kunze waren unzertrennlich. Kunze figurierte als »eine befehlgebende Körperschaft, der Hinze, in den Rückspiegel lugend, ergeben unterstand« (H, 9). Nicht anders geht es Nowack mit seinem Herrn, bis hin zu den ergebenen Blicken in den Rückspiegel (DLA, 39:40/54:02). Nur sollte man über den Parallelen nicht die Verschiebungen gegenüber dem Prätext aus den Augen verlieren, Unterschiede im Gleichen, die einen Unterschied machen.

Gewiss, ein Funktionär, der den weniger mächtigen Mann demütigt, indem er sich an dessen Frau vergreift, personifiziert Machtmissbrauch und soll die Verkommenheit des SED-Staats verdeutlichen. Insoweit erfüllt das Handlungselement in Roman und Film die gleiche Funktion. Doch ist im Roman Machtmissbrauch nur ein Teil der Wahrheit, deren anderer Willfährigkeit ist. Hinzes vorauseilender Gehorsam geht so weit, Kunze die eigene Partnerin anzubieten, als der Fahrer registriert, dass sein Chef sich für sie interessiert (vgl. H, 55, 14). Ein »einverständner [sic] Mensch, bevor ein Machtwort fällt« (H, 35), bemerkt die Erzählerstimme mit Braun-typischem Sarkasmus. Im Übrigen ist Lisa einer Affäre mit Kunze nicht ganz abgeneigt, denn schließlich: »der is wer, der weef wat er will« (H, 49).

Die Vorlage thematisiert also immer auch die von den Beherrschten inkorporierte Herrschaft, dort ist der übergreifige SED-Mann nur Teil des Problems. Wird er aber von Donnersmarck in einen anderen Zusammenhang verpflanzt, erniedrigt er unter dem Namen Hempf einen Schriftsteller und wird er gegenüber einer Schauspielerin zudringlich, dann vereindeutigt sich die Wertungssteuerung, wird das moralische Gefälle steiler. Anders als Kunze ist Hempf durch und durch Unmensch – dies schon als Mitverantwortlicher für Jerskas anhaltendes Berufsverbot –, während Sieland und Dreyman der Opferseite angehören. Lässt Sieland die sexuelle Nötigung zunächst über sich ergehen, dann aus dem gleichen Grund, aus dem Dreyman zunächst die Verhöhnung seiner Männlichkeit hinnimmt. Die eine wie der andere fürchtet, ein verärgerter Minister könne ihre/seine berufliche Zukunft zerstören (vgl. D, 82). Handlungslogisch wird diese Furcht durch das abschreckende Beispiel Jerska ins Recht gesetzt (obgleich das Künstlerpaar erst durch die spätere Verweigerung an wirklicher Größe gewinnt). Beugen sich die beiden nur unter Zwang, werden sie vom Drehbuch viktimisiert, dann unterscheiden sie sich von der Zeichnung Hinzes und mehr noch von der seiner Frau. Während Lisa an Kunze manchmal Gefallen findet, kennt Christas Abscheu vor Hempf keine Grenzen. »Sie steigt in die Limousine wie auf ein Schafott.« (D, 64)

Das De- und Rekontextualisieren führt nicht nur zur klareren Verteilung von Täter- und Opferrolle, es geht auch mit einer sozialen Zuspitzung einher. Nunmehr gilt die sexuelle Vereinnahmung nicht mehr einer Chauffeursfrau. Bei Donnersmarck kann es selbst Personen von hoher öffentlicher Sichtbarkeit treffen, eine gefeierte Schauspielerin respektive, als zweiten Leidtragenden, einen renommierten Schriftsteller, dem symbolischen Kapital nach dem Volker Braun von 1985 vergleichbar, anders als dieser aber noch Mitte der Achtziger (zunächst) linientreu. Droht selbst einem namhaften und politisch zahmen Autor wie Dreyman die sexuelle Demütigung, wenn es einem metaphorisch wie buchstäblich hohen Tier der Partei so gefällt, wird ein Machtexzess der SED demonstriert. Schon an diesem Punkt ist die zweite Differenzqualität des Films offensichtlich. Er verstärkt die SED-kritische Komponente des literarischen Prätextes. Potenziert wird die Verstärkung noch dadurch, dass Motive aus *Hinze-Kunze-Roman* und *Fahrenheit 451* zusammengeführt werden: Jetzt sorgt der Realsozialismus nicht nur dafür, dass eine Parteigröße sich private Dreistigkeiten erlauben kann, er treibt auch verdiente Regisseure wie Jerska in den Tod (das erwähnte Analogon zum Suizid der alten Dame). Gepfropft, zu einer funktionalen Einheit zusammengefügt, zeigen sich die Prätexte, insofern ihre Kombination der Anklage der zweiten deutschen Diktatur Wucht verleiht. Nennen wir es die Dramatisierungsfunktion.

Dank der Pflöpfung, die mit dem steten Wechsel zwischen Film- und Literaturbezügen die Nähe narrativer Schwesternkünste bezeugt, erzielt *Das Leben der Anderen* noch einen dritten Distinktionsgewinn, nun wieder gegenüber dem Produkt der eigenen Sparte, *Fahrenheit 451*. Reichert Donnersmarck seine Filmvorlage mit einem brutalisierten Kunze an, wird Wieslers Gesinnungswandel vielschichtig motiviert. Er vollzieht sich dann nicht nur aufgrund der ästhetischen und Leiderfahrung die schon Montag machte; hinzu kommt des Abhörspezialisten Frustration. Als er von Grubitz erfährt, dass Hempf die Überwachung Dreymans lediglich angeordnet hat, um an dessen Partnerin heranzukommen, nimmt die neue Information Wiesler sichtlich mit (vgl. D, 60). Nicht allein, dass die Partei die Staatssicherheit für eine Privatmission missbraucht, Grubitz zeigt sich mit der Zweckentfremdung auch noch völlig einverstanden. Hat Wiesler neben der ästhetischen und der Leiderfahrung noch einen Grund, an seiner Aufgabe zu zweifeln, nämlich die Korruptiertheit der Institution, der er zwanzig Jahre lang gedient hat, sind sein Glaubensverlust und seine Läuterung so glaubhaft wie die von Montag, allerdings mit einem motivationalen Unterschied: Beschleichen den ›Feuerwehrmann‹ wegen der Medikamentenabhängigkeit und Erinnerungslosigkeit seiner Frau erste Zweifel am Glücksversprechen des Staates, wird in der Adaption der private Zweifel durch den politischen an der Integrität der Genossen ersetzt.

Erst indem Donnersmarck sich nicht nur intramedial auf einen Film, sondern auch intermedial auf ein Buch bezieht, gelingt es ihm, Wieslers Umkehr, dieses heikelste, in der Diskussion von *Das Leben der Anderen* von Anfang an kontroverseste Element, leidlich zu plausibilisieren. Ohne die vom Hauptmann schon im ersten Filmdrittel gemachte Erfahrung, von einem Spitzengenossen und letztlich auch vom vermeintlich befreundeten Vorgesetzten instrumentalisiert zu werden, wäre die Konversion schwer von einem Märchen für Bildungsbürger zu unterscheiden, müssten Literatur, Musik und Mitleid genügen, um aus einem Menschenquäler einen Menschenfreund zu machen. Wer soll das glauben – nach der von Wiesler in der Verhörscene zu Anfang gezeigten Unerbittlichkeit? Durch den Einbau der Kunze-ähnlichen Figur aber wird aus Wiesler ein Verräter, der sich vorher selbst verraten sieht.<sup>26</sup>

Betont das Drehbuch ein Enttäuschungsmoment auf Seiten der Macht, resultiert das nicht allein aus dem Einspeisen der literarischen Vorlage. Teilweise hat der Akzent mit Zitieren nichts zu tun, verdankt er sich einem Überhang an ›reiner‹ Vorstellungskraft des Autors. Dies, wenn Wiesler den befremdlichen Aufstieg von Grubitz beobachten muss, der es an der Stasi-Hochschule zum Professor bringt. Für die Konkurrenzbeziehung der beiden wüsste ich keinen Prätext anzugeben, und relevant ist sie. Rein handwerklich, beim Verhören,

beim Abhören und als Dozent, weiß sich Wiesler seinem Studienfreund überlegen. Karriere aber hat Grubitz gemacht, der schon vor zwanzig Jahren von Wieslers Fähigkeiten profitierte, sprich: von ihm abschrieb. Der Aufstieg des falschen Mannes ist ein Hohn aufs sozialistische Prinzip »jeder nach seinen Fähigkeiten, jedem nach seiner Leistung«. Ein Grund mehr, dem Laden untreu zu werden.

Zwischenfazit: Im Drehbuch ergänzen sich zwei Vorlagen aus dem Kunstsystem, die im Dienst der Diktaturanklage und der Stimmigkeit des Protagonistenverhaltens zusammenspielen. Ihr Verzahnen zeugt von Einfallsreichtum und ist nicht ganz einfach zu realisieren; man darf es getrost gekonnt nennen. Und: Verfiele jemand auf die Idee, Donnersmark das Nichtmarkieren der Zitate vorzuhalten, könnte der Gescholtene feststellen, dass die eine Vorlage ein Filmklassiker ist, die andere die erfolgreichste Erzählung eines Büchner-Preisträgers. Solange man von einer Präsenz des Prätextes im kulturellen Wissen ausgehen darf, heißen unmarkierte Zitate in der Kunst Anspielung, nicht Plagiat.

Wie dicht das Drehbuch zitiert, zeigt auch das tragische Ende der weiblichen Hauptfigur. Die medikamentenabhängige Christa und ihr Pendant in *Fahrenheit 451* unterscheiden sich vor allem darin, dass Linda nach ihrer Denunziation wohlbehalten aus der Handlung verschwindet. Christa dagegen stirbt, nachdem sie der Stasi im verschärften Verhör mitgeteilt hat, wo die Schreibmaschine versteckt ist, auf der Dreyman seinen Artikel geschrieben hat. Wird die von Martina Gedeck verkörperte Schauspielerin in Hohenschönhausen zur belastenden Aussage über ihren Lebensgefährten und zur Tätigkeit als IM erpresst, um wenig später aus Scham über den von Dreyman entdeckten Verrat vor ein Auto zu laufen, gleicht ihr Schicksal dem Ende der Anne Stein, deren Rolle Gedeck unmittelbar vor *Das Leben der Anderen* übernahm. In *Der Stich des Skorpion*, einem Fernsehfilm von 2004, sieht sich die Frau des Fluchthelfers Wolfgang Stein durch ein Stasi-Verhör in Bulgarien gezwungen, Informationen über ihren Mann preiszugeben. Auch sie wird fortan als IM geführt, auch sie nimmt sich aus Scham über den vom Ehemann (nach der Wende in den Stasi-Unterlagen) entdeckten Verrat das Leben. In der hier vorgeschlagenen, auf die Rekombination von Vorlagen abhebenden Lesart unterstreicht die Präsenz eines dritten, wenn auch lediglich punktuell genutzten Prätextes das Kompositionstalent des Autors: Man muss die Vorlagen erst einmal schlüssig ineinanderfügen und entsprechend transformieren. So droht die Fernsehfilm-Stasi der Krankenschwester, Ehefrau und Mutter Anne Stein mit der Ermordung des im Westen lebenden Ehemannes. Bei Donnersmark hingegen kann sie sich damit begnügen, die Künstlerin Sieland mit einem

sofortigen Karriereende unter Druck zu setzen, wofür wiederum der, im Unterschied zu Linda, illegale Erwerb von Psychopharmaka den formalrechtlichen Vorwand liefert.

#### IV.

Zu nicht unwesentlichen Teilen besteht »die innere Wahrheit der DDR« also aus einem Gewebe von Film- und Literaturzitataten. Dass selbst unter den professionellen Rezipienten kaum einer die künstlerischen Rückbezüge ansprach, ist das Erklärungsbedürftigste – zumal keiner der Prätexte sonderlich randständig gewesen wäre, *Hinze-Kunze-Roman* und *Der Stich des Skorpion* sich mit ihrer DDR-Problematik sogar in thematischer Nähe zum Werk des Newcomers befanden. Oben schrieben wir das Desinteresse am Zitat der Tendenz der Rezipienten zu, Intertextualität zugunsten von Authentizitätsfragen beiseite zu lassen. Allerdings ist die Neigung nicht einfach auf den Ehrgeiz zu reduzieren, (un)stimmige Details der Stasi-Geschichte nachzuweisen oder auf den Wunsch nach politisch korrekter Beleuchtung. Ein dritter Faktor kommt hinzu: Indem das Drehbuch auf reale Ereignisse in der DDR anspielt, lädt es die Leser/Zuschauer ein, den Referenzen auf außerkünstlerische Wirklichkeit mehr Beachtung zu schenken als den Bezügen zu Kunstwerken.

So bemerkt der Zeithistoriker Manfred Wilke, eine der »Erinnerungsautoritäten«,<sup>27</sup> die das Filmbuch zur Beglaubigung historischer Wirklichkeitsnähe anbietet, dass Dreymans widerständiges Verhalten nach dem Jerska-Schock Parallelen zum »*Spiegel*-Manifest« von 1978 aufweise.<sup>28</sup> In der Tat, und es sind gleich ein halbes Dutzend. Wie damals der »Bund demokratischer Kommunisten Deutschlands« publiziert auch die fiktive Figur eine Abrechnung mit den Missständen in der DDR im Hamburger Nachrichtenmagazin und legt dabei als DDR-Bürger aus Selbstschutz Wert auf Anonymität. Wie bei den »mittlere[n] und höhere[n] Funktionäre[n] der SED«<sup>29</sup> handelt es sich bei Dreyman um ein unzufriedenes Parteimitglied, das als Beweis für ein menschenverachtendes politisches System die hohe Suizidrate in der DDR anführt und mit dem öffentlichkeitswirksamen Artikel für Anspannung im deutsch-deutschen Verhältnis sorgt. Weitere Beispiele für realhistorische Allusionen: Hört die Stasi Dreyman selbst in seinem Schlafzimmer ab, fühlt man sich an Wolf Biermann erinnert, der von so viel Wachsamkeit jahrelang betroffen war. Häufen sich vor Dreyman zu dessen Erstaunen nach der Wende Berge von Stasi-Akten, gleicht das (zum Beispiel) einer Erfahrung des Schriftstellers Erich Loest. Und hat Jerska sein Berufsverbot einer »Unterschrift« unter einer »Erklärung« zu verdanken (D, 34), werden etliche Zuschauer die Biermann-

Petition vom November 1976 assoziieren, die zahlreichen Unterzeichnern das berufliche Kaltgestelltwerden einbrachte. Zieht der hohe Wiedererkennungswert der realgeschichtlichen Anspielungen nicht Aufmerksamkeit an und von den kunstinternen Verweisen ab?

Auch terminologisch wären die beiden Arten von Referenzstiftungen auseinanderzuhalten. Bezüge eines Werks auf außerkünstlerische Wirklichkeit sind Fremdreferenzen, keine Zitate, und die historischen Realitätspartikel, auf die es sich bezieht, noch keine Prätexte, weil nicht jede Praxis, die Sinn produziert, ein Text ist. Gegen einen kultursemiotisch ausgeweiteten Textbegriff, der jedweden in einem Werk verarbeiteten kulturellen Code zu den Prätexten zählte, sprechen die geläufigen Argumente:<sup>30</sup> Nicht nur würde damit der Unterschied zwischen Fremd- und Selbstreferenzen eingeebnet. Eine Bestimmung intertextueller Bezüge wäre kaum mehr praktikabel, die einem Werk auszumachenden Prätexte ufernten aus. Wer etwa könnte und wollte jede Realie zur DDR in Donnersmarcks Drehbuch benennen? Insofern kommt auf die eingangs vorgeschlagene terminologische Öffnung gleich wieder eine Schließung. Bevorzugt wird hier ein Intertextualitätsbegriff, der ausschließlich die »effektive Präsenz eines Textes in einem anderen«<sup>31</sup> bezeichnet, das heißt eines Werks in einem anderen, in Form von Zitaten, Anspielungen oder Plagiaten. (Wenn auch, anders als in Genettes Definition, unter Text nicht nur derjenige einer *literarischen* Arbeit verstanden wird.)

Bleibt die Frage, warum es für Studierende überhaupt interessant sein könnte, von Intertextualität zu erfahren. Erste Antwort: Zitieren verleiht bestimmten Werken der Vergangenheit eine zweite Gegenwart – andere fallen dem Vergessen anheim. Selbst unmarkierte Bezugnahmen sorgen für ein Fortleben der Prätexte und bezeugen deren Anziehungskraft. Berücksichtigt man weiter, dass Zitate im Lauf der Zeit mit einiger Wahrscheinlichkeit entziffert werden, tragen sie à la longue mit gleicher Wahrscheinlichkeit zum Überdauern der Vorlagen im kulturellen Gedächtnis bei. Sich des *Hinze-Kunze-Romans* zu erinnern, ist leider gar nicht so selbstverständlich.

Zu beachten wäre weiter die Stärke des intermedialen Moments. Obgleich der deutsche Drehbuchautor nur vermittelt über Truffauts Film an den Roman von Bradbury anknüpft,<sup>32</sup> nimmt er dessen zentrale Motive selbst dann auf, wenn er allein die Adaption gesehen und deren Prätext nicht einmal gelesen haben sollte. Der Stasi-Hauptmann auf dem Sofa, gefesselt von einem Liebesgedicht – dass die Kraft der Literatur vorausgesetzt wird, was viele Beobachter verblüffte,<sup>33</sup> ist weniger erstaunlich, wenn man darin die Spur eines Schriftstellers erkennt, ein (zeitversetztes) Motiv des besonders bibliophilen Autors Bradbury, der sich tatkräftig für den Erhalt öffentlicher Bibliotheken einsetzte.

Im Ergebnis verarbeitet Donnersmarck Elemente zweier Romane, einer aus den USA, einer aus der DDR, kreiert er einen literaturbasierten Film. Offensichtlich verdankt das jüngere Medium dem älteren nicht nur dann viel, wenn Literaturverfilmungen annonciert werden. Schon wegen der Reservoirfunktion literarischer Werke wäre des alten Montag Wort vom »fürchterliche[n] Humbug« (F, 11:27) als eben solcher zu qualifizieren.

Lohnend ist eine intertextuelle Sicht aufs Stasi-Drama auch, da sie das Andere einer Authentizitätszentrierten Diskussion darstellt und zugleich an sie andocken kann, auf einige der von den Kritikern beanstandeten Fragwürdigkeiten ein neues Licht wirft. Stammt das Motiv des bekehrten Stasi-Manns, das selbst einigen der positiv wertenden Stimmen zu süßlich vorkam, aus der Kinogeschichte – kontextverschoben –, ist es also nicht, wie man annehmen könnte, der Vorstellungswelt eines phantasiebegabten Adelsprösslings entsprungen. Moniert der Stasi-Experte Jens Gieseke eine historische Ungenauigkeit, nämlich »dass die Funktionen von Hauptmann Gerd Wiesler als Verhörexperte, Dozent und Berichtsverfasser im arbeitsteiligen Apparat des Ministeriums für Staatssicherheit auf zahlreiche Personen und Abteilungen verteilt gewesen waren«,<sup>34</sup> dann hat Donnersmarcks Absehen von der realen Arbeitsteilung mit dem Rückgriff auf *Fahrenheit 451* zu tun. Bereits Montag vereinte operative und Dozentenaufgabe, für Wieslers Personalunion verschiedener Funktionen stand er Pate. Und wenn Wolf Biermann, ansonsten ein entschiedener Befürworter von *Das Leben der Anderen*, einräumt, die Staatssicherheit hätte sich nie für die erotischen Wünsche eines Ministers zweckentfremden lassen,<sup>35</sup> dann ist die Ursache für die augenfällige Schwachstelle das Zitieren. Hier rächt es sich, einer Stasi-Geschichte die Kunze-Entsprechung einzuflechten. So sehr der Einbau eines erotomanischen Funktionärs der Motivierung von Wieslers Gesinnungswandel zugute kommt, in einer rein werkinternen, die Differenz stimmig/unstimmig fokussierenden Sicht von Vorteil ist, so nachteilig ist er unter dem Aspekt historischer Faktennähe. Zumal wenn der Filmkritik der Prätext entgeht, kann sie dem Drehbuchautor nachsagen, den ideologischen Kern der Staatssicherheit aufs Privat-Kolportagehafte herunterzubrechen, damit zu verzerren und zu banalisieren.<sup>36</sup>

Kurz, *Das Leben der Anderen* zeigt, wie intertextuelle Anteile in Spannung zu einem Realismusprogramm geraten können. Am höchsten ist sie vielleicht bei der Klimax, Jerskas Freitod, der Dreymans Wandel bewirkt und den von Wiesler fördert. Was der Plot als Beweggrund für die Verzweiflungsstat anbietet, das Berufsverbot, ist zwar aus dem oben genannten Grund realgeschichtlich verankert. Und doch, so zynisch es klingen mag, der Suizid selbst ist nicht hinreichend motiviert. Gegen eine ausweglose Situation des Theaterregisseurs

spricht, was Dreyman einmal beiläufig erwähnt und seinerseits der historischen Wirklichkeit entspricht: »Im Westen könnte er an jedem Theater arbeiten.« (D, 34) Verweist Jerskas Leiden am erzwungenen Nichtstun auch überzeugend auf die Schikanen einer Diktatur, mit seinem Schritt zum Suizid wird die Handlungsoption ausgeblendet, die prominente DDR-Künstler nach der Biermann-Petition hatten und oft genug nutzten. Nimmt sich die Filmfigur das Leben, ist das der handlungslogischen Notwendigkeit geschuldet, die Umkehr der beiden männlichen Hauptfiguren zu begründen; und letztlich liegt es an der Ausrichtung des Plots an der Klimax von *Fahrenheit 451*, dem Selbstmord der alten Dame. Ein Zitat nicht mit einer realhistorischen Referenz zu verwechseln, ist ein schönes Lernziel.

Last, not least trägt der intertextuelle Ansatz zur Erklärung der vielbeachteten Besonderheit von Donnersmarcks Arbeit bei. Dass dieser Film ein finsterees Bild der späten DDR entwirft, als es *Sonnenallee* und *Good Bye, Lenin!* tun, die wichtigste Selbstunterscheidung verdankt sich unter anderem einem Plot, der mit gleich zwei Selbstmorden und einem Funktionär als Sex-Maniac die Schreckensmotive ballt. Die Verdichtung aber verdankt sich der Integration dreier Prätexte; erst aus dem Zitieren ergibt sich die Distinktion.

#### Anmerkungen

---

- 1 Ich wähle die den meisten Leserinnen und Lesern von Filmplakat und DVD vertraute Schreibweise: »Anderen«, großgeschrieben. Die Edition des Drehbuchs im Suhrkamp-Verlag verwendet die Kleinschreibung »anderen«.
- 2 In diesem Sinne auch Frédéric Döhl, Renate Wöhrer (Hg.), *Zitieren. appropriieren. sampeln. Referenzielle Verfahren in den Gegenwartskünsten*, Bielefeld 2014.
- 3 Jan Süselbeck, *Rekonfigurationen des filmischen Erinnerens nach 1989. 25 Jahre nach der deutschen Wiedervereinigung erneut gesehen. Florian Henckel von Donnersmarcks DDR-Porträt »Das Leben der Anderen«*, in: *literaturkritik.de*, 11 (2015); <http://literaturkritik.de/id/21360> [letzter Zugriff 10.1.2018].
- 4 Ebd.
- 5 Lu Seegers, *DAS LEBEN DER ANDEREN oder die ›richtige‹ Erinnerung an die DDR*, in: Astrid Erll, Stephanie Wodianska (Hg.), *Film und kulturelle Erinnerung*, Berlin 2008, 21–52, hier 27.
- 6 Vgl. ebd., 25, 29.
- 7 Eine Äußerung Donnersmarcks im Dezember 2004, zit. nach ebd., 29 f.
- 8 Vgl. die Wiedergabe kritischer Stimmen ebd., 33, 36.
- 9 Süselbeck, *Rekonfigurationen*.
- 10 Vgl. den Überblick bei Seegers, ›Richtige‹ Erinnerung, 32–38.
- 11 Vgl. zur Leerstelle der Debatte den gesamten Überblick ebd.
- 12 Florian Henckel von Donnersmarck, »*Appassionata*«, *Die Filmidee*, in: ders., *Das Leben der anderen. Filmbuch*, Frankfurt/Main 2007, 169 f.
- 13 Donnersmarck, *Das Leben der anderen. Das Drehbuch*, ebd., 9–158, hier 76. Nach-



weise im Folgenden unter Angabe der Sigle D mit Seitenzahl. Regieanweisungen im Folgenden kursiviert.

- 14 Die kanadische Literaturwissenschaftlerin Cheryl Dueck hat darauf aufmerksam gemacht, dass die Grundidee – Humanisierung durch Klavierspiel – schon in Roman Polanskis Film *Der Pianist* (2002) vorkommt. Dort spielt der polnische Jude Władysław Szpilman inmitten des Warschauer Aufstands so betörend Chopin, dass der deutsche Soldat Wilm Hosenfeld, der den Flüchtigen entdeckt hat, sichtlich bewegt ist und ihn verschont. Vgl. Cheryl Dueck, *The Humanization of the Stasi in »Das Leben der Anderen«*, in: *German Studies Review*, 31(2008)3, 599–609, hier 607. Den Hinweis auf Duecks Beitrag verdanke ich dem Aufsatz von Süselbeck (vgl. Anm. 3).
- 15 Zeitangaben (Stunde:Minute:Sekunde) mit Sigle F nach *Fahrenheit 451* [1966]. Directed by François Truffaut from the world famous novel by Ray Bradbury, Universal studios 2003.
- 16 Dafür, dass die Spielplatz-Szene für diejenige im Fahrstuhl Pate stand, spricht auch das verbindende Handlungselement ›Kind‹. Montags Vorgesetzter, der Captain, kontrolliert ein maximal zwei Jahre altes Kleinkind. Ein Fanatismus, dem ein Aushorchen des kleinen Jungen, zu dem Wiesler ansetzt, nahe käme.
- 17 Zeitangaben mit Sigle DLA nach *Das Leben der Anderen. Ein Film von Florian Henckel von Donnersmarck*, Buena Vista Home Entertainment 2006.
- 18 Prägnant kritisiert diese Vorstellung Boris Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München–Wien 1992, 35 f.: »Der Schöpfer des Neuen bleibt so mit der Wirklichkeit selbst oder der ›inneren Notwendigkeit‹ allein, die ihm sein Schaffen diktiert, wie etwa Kandinsky meint.« Doch hat der Glaube, nur auf die ›rechten‹, auf keinerlei Tradition achtende Weise lasse sich Neues schaffen, einen blinden Fleck. »Ein aufrichtig und authentisch hergestelltes Werk kann sich nämlich im Vergleich als durchaus trivial und unoriginell erweisen.«
- 19 Jacques Derrida, *Signatur Ereignis Kontext* [1972], in: ders., *Limited Inc.*, Wien 2001, 15–45, hier 27 f.
- 20 Ebd., 32.
- 21 Dies ist dem Verf. auch nur deshalb aufgefallen, weil er die beiden Filme zufällig kurz hintereinander sah.
- 22 Vgl. Uwe Wirth, *Kultur als Pflanzung. Prolegomena zu einer »Allgemeinen Greffologie«* (2.0), in: ders. (Hg.), *Impfen, Pfropfen, Transplantieren*, Berlin 2011, 9–27.
- 23 Volker Braun, *Hinze-Kunze-Roman*, Frankfurt/Main 1985, 7, 11, 62. Nachweise im Folgenden unter Angabe der Sigle H mit Seitenzahl.
- 24 Eine Vereindeutigung gegenüber dem Skript, wo es eine Idee harmloser heißt: »berührt mit der Hand unauffällig die Hüfte« (D, 33).
- 25 Kleine Abweichung vom Skript: »Du weißt nicht, was gut für dich ist, Mädchen.« (Ebd., 64).
- 26 Vgl. Roswitha Skare, *Sichtbar – unsichtbar. »Das Leben der Anderen«* (2006) durch die Brille von Überwacher und Publikum, in: *Cahiers d'Etudes Germaniques*, 58(2010)1, 137–155, hier 149. Skare erkennt als bislang Einzige, dass dieser Grund für Wieslers Veränderung dessen bildungsbürgerlich erbauliche Motive und das Mitleid ergänzt – und dem Wandel der Hauptfigur erst Glaubwürdigkeit verleiht. Allerdings sieht Skare weder den Bezug zum Braun'schen Prätext noch die Differenz zur Montag-Figur.
- 27 Seegers, ›Richtige‹ Erinnerung, 32.
- 28 Manfred Wilke, *Wieslers Umkehr*, in: Donnersmarck, *Das Leben*, 201–213, hier 208.

- 29 So die Umschreibung der *Spiegel*-Redaktion, zit. nach ebd., 207.
- 30 Vgl. Uwe Lindemann, *Intertextualitätsforschung*, in: Jost Schneider (Hg.), *Methodengeschichte der Germanistik*, Berlin-New York 2009, 269–287, bes. 270.
- 31 Gérard Genette, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt/Main 1993, 10.
- 32 Dass der Truffaut-Film zitiert wird und nicht etwa direkt Bradburys Roman, lassen, neben der erwähnten choreographischen Ähnlichkeiten der Filme, ihre nahezu identischen Inszenierungen der Leseszenen erkennen. Man sieht jeweils den Buchrücken und den Lesenden in Nahaufnahme, und der gelesene Text wird zur fremden Stimme: Den Paratext von *David Copperfield* liest Montag noch selbst und laut, mit der ersten Zeile des Romantextes setzt jedoch eine andere Stimme ein, die von Copperfield. Wiesler wiederum stellt sich bei den Brecht-Zeilen die Stimme von Dreyman vor, dem er den Gedichtband entwendet hat. (F, 36:36–38:08 / DLA, 49:02–36) Auch machen die Filme das Motiv der einsamen Lektüre stark, während im Roman der Held seiner Frau (die dort Mildred, nicht Linda heißt) gegen deren Willen vorliest.
- 33 Vgl. Skare, *Sichtbar – unsichtbar*, 148f.
- 34 So Seegers' »Richtige« Erinnerung, 36, Zusammenfassung der Kritik des Historikers.
- 35 *Warum Wolf Biermann über den Stasi-Film »Das Leben der Anderen« staunt*; <https://www.welt.de/print-welt/article205586/Warum-Wolf-Biermann-ueber-den-Stasi-Film-Das-Leben-der-Anderen-staunt.html> [letzter Zugriff 21.1.2018].
- 36 Was die Kommentare der *Tageszeitung* und der *Berliner Zeitung* unisono monierten. Vgl. Seegers, »Richtige« Erinnerung, 36.

# WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK  
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

3

2018

64. Jahrgang

---

*Céline Trautmann-Waller* Weltliteratur »aus dem Dorf? ■

---

*Florence Baillet* Völkerschauen und die Anthropologisierung des

---

Theaters um 1900 ■ *Marcus Twellmann* Nationalliteratur als

---

Weltliteratur. Zur Aufgabe der Philologien ■ *Timo Hoyer* Zur Toleranz

---

im Werk Alexander Mitscherlichs ■ *Roman Halfmann* Vom scheinbaren

---

Ende der Ironie ■ *Benedikt Wolf* Die Ästhetik der Oberfläche in

---

Ronald M. Schernikaus Theaterstück »Die Schönheit«

---

**Passagen Verlag**

---

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

ISSN 0043-2199

---

Herausgegeben von Peter Engelmann  
gemeinsam mit Michael Franz und  
Daniel Weidner

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

---

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.

---

Verlag: Passagen Verlag GmbH, Wien;  
Walfischgasse 15/14, A-1010 Wien,  
Telefon: +43 (1) 513 77 61,  
Telefax: +43 (1) 512 63 27.  
E-Mail: [office@passagen.at](mailto:office@passagen.at)  
<http://www.passagen.at>

---

Bestellungen von Abonnements oder  
Einzelheften direkt bei jeder guten  
Buchhandlung oder beim Passagen  
Verlag.

---

Redaktion: Claudia Hein  
Redaktionsanschrift:  
Weimarer Beiträge  
c/o Zentrum für Literatur- und  
Kulturforschung  
Schützenstraße 18  
D-10117 Berlin  
Telefon: +49 (30) 20192-460  
Telefax: +49 (30) 20192-154  
E-Mail: [weimarer.beitraege@passagen.at](mailto:weimarer.beitraege@passagen.at)

---

Zuschriften zum Inhalt sind an die Re-  
daktion ([weimarer.beitraege@passagen.at](mailto:weimarer.beitraege@passagen.at)),  
solche zum Bezug direkt an den Verlag  
([vertrieb@passagen.at](mailto:vertrieb@passagen.at)) zu richten.

Beiträge bitten wir als Word- bzw. RTF-  
Datei einzureichen.

---

---

# Inhalt

---

## *Aufsätze*

<i>Céline Trautmann-Waller</i> Weltliteratur ›aus dem Dorf? Milman Parrys oral-formulaic theory in wissenschaftsgeschichtlicher und kulturdiagnostischer Perspektive . . . . .	325
<i>Florence Baillet</i> Völkerschauen und die Anthropologisierung des Theaters um 1900 . . . . .	342
<i>Marcus Twellmann</i> Nationalliteratur als Weltliteratur. Zur Aufgabe der Philologen . . . . .	360
<i>Timo Hoyer</i> Die leise Stimme der Toleranz. Überprüfung eines Begriffs im Werk Alexander Mitscherlichs . . . . .	382
<i>Roman Halfmann</i> Vom scheinbaren Ende der Ironie. Wie der Ironiker sich ironisch die Ironie auszutreiben versucht . . . . .	407
<i>Benedikt Wolf</i> Schernikaus Schönheit. Die Ästhetik der Oberfläche in Ronald M. Schernikaus Theaterstück »Die Schönheit« und der Aufführung durch das Ensemble Ladies Neid (1987) . . . . .	426

## *Diskussionen - Rezensionen*

<i>Lorenz Jäger</i> Zu Alexandra Richter »Porträt eines jüdischen Bolschewisten. Wider Lorenz Jägers Walter-Benjamin-Biographie«. Eine Replik	451
<i>Reinhard Mehring</i> Enthusiasmus und Rausch. Wolfram Eilenberger über die »Zauberer« der Zwischenkriegszeit . . . . .	456
<i>Arne Klawitter</i> Barbara Potthast (Hg.): Christian Friedrich Daniel Schubart. Das Werk . . . . .	462
<i>Thomas Schröder</i> Kurt Flasch: Hans Blumenberg. Philosoph in Deutschland. Die Jahre 1945–1966 . . . . .	466
<i>Daniel Göcht</i> Kai Köhler (Hg.): Hacks Jahrbuch 2016 . . . . .	468
<i>Konstantin Ulmer</i> Marion Brandt (Hg.): Unterwegs und zurückgeseht. Studien zum Werk von Helga M. Novak. Mit Erinnerungen an die Dichterin . . . . .	473
<i>Christoph Kapp, Ulrike Schneider</i> Agnes Mueller: Die Unfähigkeit zu lieben. Juden und Antisemitismus in der Gegenwartsliteratur . . . . .	477

---

## Herausgeber

*Peter Engelmann* (Wien)

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

## Wissenschaftlicher Beirat

*Alexander W. Belobratow* (St. Petersburg), *Helmut Galle* (São Paulo), *Willi Goetschel* (Toronto), *Dirk Kemper* (Moskau), *Harro Müller* (New York), *Anne-Kathrin Reulecke* (Graz), *Ritchie Robertson* (Oxford), *Klaus R. Scherpe* (Berlin), *Monika Schmitz-Emans* (Bochum), *Céline Trautmann-Waller* (Paris), *David Wellbery* (Chicago)

## Autoren dieses Heftes

*Baillet, Florence, Prof. Dr.* – 22bis Avenue Victor Hugo, F-92340 Bourg-la-Reine

*Göcht, Daniel, Dr.* – Neusser Str. 325a, D-50733 Köln

*Halfmann, Roman, Dr.* – Johannes Gutenberg-Universität, Binger Str. 14–16, D-55122 Mainz

*Hoyer, Timo, Prof. Dr.* – Pädagogische Hochschule Karlsruhe, Bismarckstr. 10, D-76133 Karlsruhe

*Jäger, Lorenz, Dr.* – Hanauer Landstr. 45, D-63457 Hanau-Großauheim

*Kapp, Christoph,* – Universität Potsdam, Am neuen Palais 10, D-14469 Potsdam

*Klawitter, Arne, Prof. Dr.* – Waseda University, Toyama 1-24-1, Shinjuku-ku, 162-8644 Tokyo, Japan

*Mehring, Reinhard, Prof. Dr.* – Rheinallee 122, D-40545 Düsseldorf

*Schneider, Ulrike, Dr.* – Universität Potsdam, Am neuen Palais 10, D-14469 Potsdam

*Schröder, Thomas, Dr.* – Mehlportstr. 17, D-67577 Alsheim

*Trautmann-Waller, Céline, Prof. Dr.* – Université Sorbonne-Nouvelle-Paris 3/IUF, 13 rue Santeuil, F-75231 Paris

*Twellmann, Marcus, PD Dr.* – Universität Konstanz, D-78464 Konstanz

*Ulmer, Konstantin, Dr.* – Am Elisabethgehölz 7, D-20535 Hamburg

*Wolf, Benedikt, Dr.* – Humboldt-Universität zu Berlin, Unter den Linden 6, D-10099 Berlin

*Redaktionsschluss: 26. September 2018*

---

Céline Trautmann-Waller

## Weltliteratur ›aus dem Dorf‹?

Milman Parrys oral-formulaic theory in  
wissenschaftsgeschichtlicher und kulturdiagnostischer Perspektive

---

Die lange Entwicklung zwischen zwei wichtigen Momenten der Homerforschung – Friedrich August Wolfs *Prolegomena ad Homerum* (1795) und Milman Parrys Audioaufnahmen südslawischer Guslaren (1933–35) – kann als Beispiel für einen Brückenschlag zwischen dem Archaischen und dem Zeitgenössischen angesehen werden.<sup>1</sup> Zwischen diesen beiden zentralen Einlassungen der Homerforschung, 1795 und 1933/35, hat sich eine lange Reihe von Diskussionen um die Pole mündlich/schriftlich, individuell/kollektiv, Tradition/Improvisation, Produktion/Reproduktion, archaisch/modern, volkstümlich/klassisch, Kunstsprache/Naturpoesie entwickelt. Diese haben sich dann vor allem in den 1990er Jahren in der kritisch produktiven Auseinandersetzung mit Milman Parry intensiviert und vertieft und könnten die heutige Diskussion zur Weltliteratur und zur Beziehung zwischen Literatur und Anthropologie bereichern. Gerade die aktuellen Problemlagen fordern in konzeptioneller und methodenkritischer Hinsicht zu historischer Vergewisserung heraus. So kann es von Gewinn sein, den Beitrag der Philologen des 19. Jahrhunderts zur Entstehung einer Anthropologie der Literatur, und darüber hinaus der Kultur, in einen neuen Kontext zu stellen. Dieses Ziel verfolgten zwei Workshops zur »Weltliteratur im (sehr) langen 19. Jahrhundert: Globalisierung, Universalisierung, Anthropologisierung der Literatur«, die in Paris im Juni 2016 und im Oktober 2017 stattfanden und deren Beiträge nun in lockerer Folge in den *Weimarer Beiträgen* in einem erweiterten Kontext als Gedanken zu einer alternativen Weltliteratur zur Diskussion gestellt werden.

Das Spannungsverhältnis zwischen universalistischem Anspruch und praktiziertem Protoglobalismus der Literatur wird neuerdings bereits im 19. Jahrhundert angesetzt, da einerseits die Europäer sich für fremde Literaturen begeistern und sich diese aneignen, andererseits kanonische europäische Autoren in der ganzen Welt gelesen werden, die Gattung des Romans von Kulturen adoptiert wird, denen sie bis daher fremd war, oder einige europäische Sprachen (Französisch, Englisch) sich in einem großen Teil der Welt als Literatursprachen durchsetzen. Parallel dazu verändert die Tatsache, dass Literatur immer mehr als Anthropinon, als schöpferische Leistung der gesamten Menschheit angesehen

wird, die Bedingungen ihrer Praxis und Untersuchung. Mit dem Literaturbegriff erweitert sich der Korpus der Literaturwissenschaft: Ethnologische Forschungen tragen dazu bei, dass Mythen, Märchen und Legenden außereuropäischer als ›orientalisch‹ oder ›primitiv‹ bezeichneter Völker (oder auch europäischer Völker, die ihrerseits als ›primitiv‹ angesehen werden) in eine engere Beziehung zu den Texten des europäischen literarischen Erbes gesetzt werden; Forschungen über Relikte (*survivals*) und Archetypen, sei es in einer komparatistischen oder einer eher strukturanalytischen Perspektive, inspirieren auch Schriftsteller auf verschiedene Art und Weise und befördern eine neue Definition der Literarizität, die soziologische und psychologische Studien zu Ursprung und Funktion von Literatur einbezieht. Auf der einen Seite wird Literatur als ein Komplex von Produktions- und Rezeptionsbedingungen, von historisch und kulturell bedingten und begrenzten institutionellen Modi aufgefasst, auf der anderen Seite als ein in der Sprache, in jeder Sprache, angelegtes Potential, also als eine universale Metasprache, die alle linguistischen und kulturellen Grenzen transzendiert.

Nach Erhard Schüttpeitz ist die »weltliterarische Erwartung« nie so stark gewesen wie im 19. Jahrhundert. Die weltweite Mobilität literarischer Texte, der »partielle Zusammenfall von ethnologischer und literarischer Moderne« und die Infragestellung des Eurozentrismus hätten – vor allem zwischen 1870 und 1960 – eine Verschiebung der Grenzen der Literatur und eine »Beunruhigung des Literaturbegriffs« verursacht, unter anderem was die Grenze zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit betrifft.<sup>2</sup>

In dieser Hinsicht ist es schwer zu entscheiden, was an Milman Parrys Ergebnissen provozierender war: dass man Homer nun als ›primitiv‹ einstufen oder umgekehrt die Guslaren als ›klassisch‹ anerkennen konnte? In einer komparatistischen *longue durée*-Perspektive auf die Homerforschung stellt sich damit die Frage nach verschiedenartigen historischen Modellen eines ›innereuropäischen Primitiven‹, seiner Verortung in Raum und Zeit, seiner Aufnahme, Untersuchung und/oder Monumentalisierung. Seit dem frühen Tode von Parry und der posthumen Herausgabe seiner Schriften durch seinen Sohn (mit einer langen Einleitung, die die außergewöhnliche Leistung des Vaters unterstrich)<sup>3</sup> bewegt sich die Literatur über Parry in der Spannung zwischen zwei Polen: auf der einen Seite steht die Idee, Parry habe die Forschung über Homer und über mündliche Poesie revolutioniert; auf der anderen die Vorstellung, Parry müsse vor allem als Träger und Weiterführer vieler Forschungstraditionen – der deutschen Philologie, der russischen und jugoslawischen Epenforschung, der amerikanischen Anthropologie und Folkloristik, der französischen Linguistik und Anthropologie – gelten. Uns interessiert hier weniger, ob Parry als Entdecker des wahren Homers oder als der »Darwin der Homer-Forschung«<sup>4</sup> angesehen



werden kann, sondern inwiefern wir seinen Forschungen etwas für die heutigen Diskussionen um Literatur und Anthropologie entnehmen können.

*Die ›Homerische Frage‹ und die deutsche Philologie:  
Mündliche Poesie und Kunstsprache*

Mit dem Ausdruck ›Homerische Frage‹ bezeichnet man die Erforschung des Ursprungs der *Ilias* und der *Odyssee* und die Rekonstruktion ihrer Entstehungsgeschichte. Im weiteren Sinn geht es dabei um folgende Fragen: War Homer eine geschichtliche oder eine fingierte Person? Stammen die Epen von einem einzigen Autor oder von verschiedenen? Sind die Werke jeweils vom Autor ersonnen worden oder gehen sie auf mündliche Überlieferung zurück und sind später niedergeschrieben worden? Entstanden die schriftlichen Werke jeweils ›aus einem Guss‹ oder haben sie nach und nach ihre endgültige Gestalt angenommen?

Diese Fragen waren konstitutiv für die deutsche Philologie. Das mag auch erklären, dass relativ bitter darum gestritten wurde, wer als erster darauf hingewiesen habe, dass *Ilias* und *Odyssee* nicht im Rahmen der dem modernen Literaturbetrieb entsprechenden Produktions- und Rezeptionsbedingungen analysiert werden konnten. In diesem Kontext ist oft die Rolle von Giambattista Vico hervorgehoben worden, der bereits vor Friedrich August Wolfs berühmten *Prolegomena ad Homerum* von 1795 meinte, den »wahren« Homer entdeckt zu haben (nach dem Titel des dritten Buches seiner *Scienza nuova* »Von der Entdeckung des wahren Homer«).<sup>5</sup> Für Vico konnte die homerische Dichtung, da die vulgären, das heißt hier volkstümlichen, Gefühle und Sitten im heroischen Zeitalter einem wilden und irrationalen Zustand entsprachen, nicht die esoterische Weisheit eines Einzelnen sein, sondern sie repräsentierte die poetischen Fähigkeiten des griechischen Volkes insgesamt. Der Dichter von *Ilias* und *Odyssee* habe nie (als Individuum) existiert; vielmehr hätten die griechischen Sänger (als Kollektiv) das Ideal eines Dichters imaginiert.

Der Begründer der Homerischen Frage im deutschen Kontext, Friedrich August Wolf, machte aus seiner Kenntnis der Betrachtungen Vicos über Homer keinen Hehl und widmete ihnen 1807 auch einen Artikel: wenn Vico, der »lebhaft umherspringende Ragionator«, auch bereits gesagt hatte, dass Homers Epen kollektive Poesie seien, so sei dies bei ihm doch nur eine »Vision« gewesen. Vicos *Scienza nuova* war in Wolfs Augen alles andere als Wissenschaft, vielmehr eine Mischung unterschiedlichster Formen der Beweisführung von der Allegorie bis zur trockenen legalen Argumentation, das Ganze »bei manchen wunderlichen und irrigen Begriffen« ohne »historische Strenge«.<sup>6</sup>

Wie sah es mit Wolfs eigener wissenschaftlichen Beweisführung aus? Seine *Prolegomena ad Homerum* entstanden im Zusammenhang mit der Vorbereitung des ersten Bandes einer Gesamtausgabe der homerischen Epen, für die Wolf sich bemühte, die Überlieferung der Epentexte nachzuzeichnen. Er analysierte alle antiken und zeitgenössischen Homer-Debatten, systematisierte sie und bildete ein Hypothesengebäude aus bereits bekannten Einzelteilen der Entstehungstheorien, das methodisch so neuartig war, dass seine *Prolegomena* als die Grundlegung der Philologie als Wissenschaft gelten.<sup>7</sup>

Die Grundlage von Wolfs Theorie war die Schriftlosigkeit der frühen Jahrhunderte: Da Homer in einer Zeit gelebt habe, die noch keine Textfixierung durch Schrift, sondern nur mündliche Wiedergabe gekannt habe, könne er nur die Grundlinie (bzw. gewisse tragende Hauptteile) der Handlung erdacht haben. Rhapsoden hätten diese vorhandene Grundstruktur mündlich weitergegeben und das sich auch im Wortlaut ändernde Werk dabei ständig im Sinne des Grundplans verändert, bis es durch Niederschrift fixiert und zu einem Ganzen zusammengefügt worden sei. *Ilias* und *Odysee* waren also für ihn die gemeinsamen Schöpfungen vieler Dichter.

Die Diskussion ebte nach Wolf nicht ab, verlagerte sich aber zum Teil. Karl Lachmann,<sup>8</sup> Adolf Kirchhoff<sup>9</sup> und Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf<sup>10</sup> ging es vor allem darum, gegen die Verteidiger der Einheit des überlieferten Textes, die Ur-Epen – also die ursprünglichen Passagen – durch sprachlich-stilistische und strukturell begründete Analyse herauszufiltern. Der Unterschied zwischen ihren Standpunkten liegt im Zeitpunkt, an dem sie die Kompilation ansetzen: wenn Wolf die dichterische Einheit an den Beginn der Textentwicklung gesetzt hatte, steht sie für Wilamowitz in der Mitte, für Lachmann am Schluss.

Ein anderer Teil der deutschen Homerforschung konzentrierte sich – wie später Parry und die *oral poetry*-Tradition – auf die Untersuchung der Sprache der homerischen Texte. Joachim Latacz hat in seinem 1979 erschienen Buch *Homer. Tradition und Neuerung* verschiedene deutsche Philologen als Wegbereiter von Milman Parry präsentiert, eine Kontinuität zwischen amerikanischer *oral poetry*-Forschung und deutscher Philologie hergestellt.<sup>11</sup>

Wenn Wolf dafür kritisiert wurde, dass seine Betrachtungen zu Homer zum großen Teil theoretisch blieben, so versuchte Gottfried Hermann unter anderem in seiner Untersuchung über die Interpolationen bei Homer, *De interpolationibus Homeri dissertatio* (1832), die Mündlichkeit der Ependiktion aus der Struktur des Textes abzuleiten. Die Unterschiede zwischen verschiedenen Redaktoren und Redaktionszeiten und die archaische Naivität wiesen für ihn deutlich darauf hin, dass die Schrift den damaligen Dichtern unbekannt war. Die homerische Dichtung war nur dazu da gewesen, gehört zu werden. In seinem *De iteratis*

*apud Homerum* (1840) sah er in den Wiederholungen, die den homerischen Text kennzeichnen, einen weiteren Beleg. Diese waren seiner Meinung nach in mündlicher Poesie notwendig, in schriftlicher allerdings verpönt. In diesem Zusammenhang untersuchte er auch die Füllselfunktion der *epitheta ornantia* (schmückenden Beiwörter) und beschrieb die Improvisationstechnik der *aoidoi* mit der daraus folgenden Sprachform (wie beispielsweise der Formelhaftigkeit).

Bei Ernst Ellendt (*Drei homerische Abhandlungen von Joh. Ernst Ellendt*, 1864) und Heinrich Düntzer (*Homerische Abandlungen*, 1872) geht es weniger um die Textstruktur als um eine linguistische Perspektive: es steht besonders der metrische Zwang (Bequemlichkeit) im Vordergrund. Nach Latacz hatte Ellendt erkannt, dass die homerischen Formeln durch rhythmische und lautliche Analogie entstehen. Die homerische Sprache gilt ihm demnach als Abweichung gegenüber einer Norm. Heinrich Düntzer, der seine Betrachtungen im Rahmen der Arbeit an einer Ausgabe der *Ilias* und der *Odysee* herstellte, interessierte sich wie Hermann für die Wiederholungen und versuchte zu zeigen, dass diese nicht gewollt sein konnten.

Die Idee der »metrischen Bequemlichkeit« spielte auch für Kurt Witte eine wichtige Rolle. Witte definiert die Sprache der homerischen Dichtungen in seinen Artikeln für die Zeitschrift *Glotta* aus den Jahren 1909 bis 1914 als ein »Gebilde des epischen Verses«. <sup>12</sup> Witte gilt somit als »Erfinder« des Begriffes der Kunstsprache und wird von Parry, der auch die Vorstellung der »metrischen Bequemlichkeit« übernimmt, in diesem Zusammenhang oft zitiert. Wie wir weiter unten sehen werden, wird diese Idee allerdings ungefähr zur selben Zeit in Frankreich durch Meillet vertreten.

Isabelle Kalinowski hat darauf gewiesen, dass die von Latacz rekonstruierte Kontinuität zwischen deutscher Philologie und amerikanischer *oral poetry*-Forschung etwas forciert ist. <sup>13</sup> Latacz' Anliegen, die amerikanische Forschung wieder an ihre europäische Vorgeschichte anzubinden oder an diese zu erinnern, mag lobenswert gewesen sein, doch es kann auch einseitig und methodologisch gesehen problematisch erscheinen. Nach Isabelle Kalinowski könnte man die Geschichte der Homerforschung genauso gut als eine Reihe von Diskontinuitäten und Brüchen analysieren. Damit Milman Parrys *oral formulaic*-Theorie sich entwickeln konnte, mussten einige »epistemologische Widerstände« überwunden werden: das Vorurteil von der ästhetischen Minderwertigkeit des Mündlichen und die Unfähigkeit, Formelhaftigkeit als Stil aufzufassen, ästhetisches Schaffen und Diktion anders als eine individuelle Leistung. Besonders deutlich zeigt Kalinowski dies an einem Philologen, den Latacz nicht in seine Reihe integrierte, Karl Meister und seinem 1921 erschienenen Buch über die homerische Kunstsprache. <sup>14</sup>

Im Folgenden sollen – im Anschluss an die seit Latacz<sup>7</sup> vorangetriebenen Forschungen und Debatten – einige andere ›Quellen‹ von Parry in den Vordergrund treten, durch die die Zirkulation der durch Homer aufgeworfenen Fragen deutlich wird. Vor allem stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage, wie die wiederkehrende Aktualität dieser Diskussionen mit der allgemeineren Geschichte in Zusammenhang gebracht werden kann.

*Eposforschung: Zwischen Textanalyse und Anthropologie*

Ein wichtiges Bindeglied zwischen Friedrich August Wolf und Milman Parry stellt neben der deutschen klassischen Philologie die Eposforschung des 19. Jahrhunderts dar. Um die Bezeichnung ›Homerische Frage‹ zu variieren, könnte man davon sprechen, dass es in der damaligen Zeit auch eine allgemeinere ›epische Frage‹ gab, die sich ebenfalls mit Autorschaft und kollektivem versus individuellem Schaffen beschäftigte: war ein Epos das Werk eines einzelnen meist anonymen Autors oder eines Diaskevesten (Sammlers, Kopisten, Kompilators), der verschiedene dichterische Erzeugnisse zu einem Ganzen zusammenfasste? Welche Rolle spielte hier genau das ›Volk‹ und inwiefern konnte es als kollektives Subjekt angesehen werden? Handelte es sich hierbei um Produktion oder Reproduktion?

Mehrere der Philologen, die sich mit diesen Fragen befassten, haben auf die wichtige Stellung von Heymann Steinthals Artikel *Das Epos* (1868) – wahrscheinlich einer seiner einflussreichsten völkerpsychologischen Texte – hingewiesen. Ganz im Sinne dieser neu erfundenen Wissenschaft war Steinthal der Ansicht, es gehe ihm nicht um eine philologische sondern um eine psychologische Analyse.<sup>15</sup> Neben der Sprache sah er besonders in den Epen ein deutliches Beispiel des ›Gesamtgeistes‹, der nur existiere, indem er von einem Individuum getragen werde, der in seinem tieferen Wesen aber zugleich ein kollektives Schaffen darstelle. So wie die Sprache ein kollektives Werk sei, so gebe es auch eine ›Gemeindichtung‹.<sup>16</sup> Es handelt sich demnach für Steinthal bei dieser Poesie, deren soziale Funktion und Einschreibung in die Sozialität (Riten, Feste) besonders sichtbar sind, im Gegensatz zur (individuellen) ›Kunstichtung‹ um ›Volksdichtung‹ oder ›Naturpoesie‹, wie es sie bei den Hellenen und im europäischen Mittelalter gegeben habe und bis heute in Osteuropa gebe. Er versucht, die Epen zu klassifizieren, indem er ihre Entwicklung auf ähnliche Gesetze wie diejenigen, die im Lautwandel oder in der ebenfalls von Jacob Grimm deutlich gemachten ›Attraction‹ größtenteils unbewusst wirken, zurückführt, geht aber auch davon aus, dass der Bezug zur Geschichte eine zentrale Rolle in ihrer Entwicklung spielt: man müsse sich eine wirkliche ›Revolution‹ vorstellen, um

erklären zu können, wie aus dem Stoff der Nibelungen, der zuvor sicherlich in ähnlicher Form wie die isolierten Gesänge der Edda existierte, der Zyklus geworden ist, den wir kennen, oder wie im antiken Griechenland die homerische Poesie aufkommen konnte.

Wie Hermann Paul oder Bernhard ten Brink wies auch der russische Turkologe und Ethnograph Friedrich Wilhelm Radloff (oder Radlov) in einem der Bände seines Werkes über *Die Sprachen der türkischen Stämme Süd Sibiriens und der Dsungarischen Steppe*, in dem er auch *Proben der Volksliteratur der türkischen Stämme Süd Sibiriens* lieferte, auf die wichtige Rolle von Steinthals Artikel über das Epos für seine eigene Forschung hin.<sup>17</sup>

In der langen Einleitung des 5. Bandes präsentierte Radloff die Performanz von *oral poetry* unter den Kara-Kirgizen und griff dabei folgende Debatten der Eposforschung wieder auf: Improvisation versus Memorisierung, die Einheit der traditionellen mündlichen Komposition, die Rolle der Zuhörer, die Vielfältigkeit der Märchen und ihrer Bestandteile oder Motive, die Mischung von Altem und Neuem in mündlichen Gedichten, die Bedeutung der narrativen Inkonsistenzen. Das Ganze wurde durchgehend begleitet von Vergleichen mit den homerischen Dichtungen. Neben Mathias Murko, von dem weiter unten die Rede sein wird, suggerierten Radloffs *Proben der Volksliteratur* zugleich spezifische Forschungswege außerhalb der Textanalyse und die allgemeinere Möglichkeit anthropologischer Verifizierung und Expansion textueller Forschung, die für Parry entscheidend waren, wie John Foley gezeigt hat.<sup>18</sup> Als Feldforscher hat Radloff, der immer versuchte, sich verschiedene Fassungen der selben Erzählung anzuhören, bemerkt, dass die Wiedergabe eines existierenden Liedes durch einen Sänger weder rein memorisiert noch bei jedem Auftritt völlig neu geschaffen wurde. Die Barden produzierten demnach eine Kunst, die Variationen innerhalb von bestimmten Grenzen erlaubte. Die mündliche Performanz charakterisiert Radloff als das Erinnern eines traditionellen Materials in einer momentanen Form, als das Verbinden des Alten und Bewährten mit dem Neuen und Ungewohnten. Dies war möglich dank der idiomatischen Kontrolle des Sängers über die Gemeinplätze seiner narrativen Tradition. Darin findet er ganze *sets* oder Vortragsteile, die aus der Beschreibung bestimmter Ereignisse oder Situationen bestehen (typische Szenen, Motive usw.). Die Kunst der Sänger besteht demnach in dem kohärenten Arrangieren von vorgefertigten »Bildtheilen« als plastische, vielfältige Einheiten und in ihrer Verbindung durch neue Verse. Radloffs Auffassung der »Bildtheile« hatte trotz deren romantischen Ursprungs und seiner evolutionistischen Implikationen starken Einfluss auf Parry. Als Anhänger der Liedertheorie sah Radloff den Ursprung dieser traditionellen Einheiten (oder Bausteine) im Volk als Ganzem (im Gegensatz zum Individuum). Auch in zwei

Richtungen der Kulturanthropologie, mit deren Vertretern Parry direkt in Kontakt kam – der amerikanischen Richtungen und der französischen um die *Ecole pratique des hautes études* – spielte diese Auseinandersetzung mit dem Evolutionismus eine zentrale Rolle.

*Milman Parry und Alfred Kroeber: Artefakte, Akkumulation, Diktion*

Milman Parry studierte die klassische Antike an der Universität Berkeley in Kalifornien. Bereits seine M.A. Thesis, *A Comparative Study of Diction as One of the Elements of Style in Early Greek Epic Poetry* (1925), widmet er Homer und fragt sich, ob es die mechanische Tradition oder die Bedeutung sei, die den Prozess der Komposition bestimme. Sein Sohn Adam Parry hatte versucht, unter den Lehrern seines Vaters den Ursprung für dessen spätere bahnbrechende Forschung zu finden, war aber zu dem Schluss gekommen, dass keiner von ihnen in irgendeiner Weise die Pionierleistungen von Milman Parry vorbereitet hatte.<sup>19</sup> Erst vor kurzem fiel einem Forscher auf, dass Parry in Berkeley auch bei Alfred Kroeber studiert hatte (drei Semester in den Jahren 1921–22 und 1922–23), was für einen Studenten der klassischen Antike damals nicht gerade üblich war.<sup>20</sup>

Kroeber, ein Schüler von Franz Boas (er promovierte 1901 mit einer Arbeit über die Arapaho), war als erster Professor an das Department of Anthropology in Berkeley berufen worden, hatte dieses deutlich ausgebaut und dort eigene Forschungsrichtungen begründet. Für Kroeber war Anthropologie die Untersuchung der kulturellen Gesten der Menschen, wie sie sich in Handlungen, Bräuchen, Institutionen und Artefakten niederschlugen und wie sie stufenweise »akkumuliert« wurden in der großen Sammlung, die die Fortschritte eines Volkes verkörperte.

Boas' Methode hatte nicht nur darin bestanden, jeder indigenen Gesellschaft ihre eigene autonome Kultur zuzuerkennen, sondern für diese auch eine klassische Vergangenheit zu veranschlagen und zu rekonstruieren. Dies erreichte er, indem er Feldforschung betrieb, um Texte und Artefakte dieser Völker aufsuchen und sammeln zu können; diese brachte er dann nach Washington oder New York und verteilte sie an die passenden Spezialisten: Archäologen, Linguisten, usw. Diese »Ideologie des Artefakts« wurde an Boas Schüler weitergegeben. Auch Kroeber sammelte in seinen jungen Jahren in dieser Perspektive Texte: *Animal Tales of the Eskimo*, 1898; *Tales of the Smith Sound Eskimo*, 1899; *Cheyenne Tales*, 1900; *Ute Tales*, 1901; *Wishok Myths*, 1905. Im Gegensatz zu Boas versuchte er allerdings die Anthropologie eher an die Geschichte anzubinden als an die Naturwissenschaften. Wie Foley hervorhebt, hatte Kroeber, als Parry bei ihm studierte, im Kontext der in Berkeley gerade stattfindenden Auseinander-

setzung um den Evolutionismus seinen Essay über *The Superorganic* (1917) publiziert.<sup>21</sup> Dieser Kontext mag auch erklären, dass er weniger als Boas den Partikularismus, sondern vielmehr die Gleichheit aller Völker betonte. Gerade deshalb war er der komparatistischen Methode gegenüber auch offener als sein ehemaliger Lehrer. Dies mag dazu beigetragen haben, dass Parry später nicht zögerte, südslawische Guslaren mit Homer zu vergleichen.

Weiterhin hatte die Anthropologie – als historische Wissenschaft – in Kroebers Ansicht nicht mit Individuen zu tun, sondern mit einer Abfolge menschlicher Aktivitäten, die Kultur entstehen ließen: »The personal or individual has no historical value save as illustration.«<sup>22</sup> Dies übertrug sich auf Parrys Auffassung der epischen Diktion, die für ihn nicht mit der heutigen individuellen Kunst zu vergleichen war, sondern ›phidiansch‹ sei, insofern sie durch das griechische Volk in Zusammenarbeit mit dem Künstler hergestellt worden sei. Die Subtilität des Künstlers liegt in dieser Perspektive demnach nicht in der Individualität sondern in der Verfeinerung der Auffassungen des Volkes: »We cannot speak disparagingly of the fact that all the work of the school was much the same; it was similar only in kind, not in the degree of perfection. And while it was a technique which might be learned parrot-like by men of little genius who added nothing to their inheritance, it was also a technique which furnished inexhaustible material for genius: the work of bringing to perfection is never finished.«<sup>23</sup>

Parry zitiert mehrmals den Begriff der »*accumulation*«, der für Kroebers Auffassung der Zivilisation zentral ist. Auch dieser Begriff stammt ursprünglich von Boas: »The mythologies of the various tribes of the Northwest and Canadal as we find them now are not organic growths, but have gradually developed and obtained their present form by accretion of foreign material. Much of this material must have been adopted ready made, and has been adapted and changed in form according to the genius of the people who borrowed it.«<sup>24</sup> Parrys Auffassung der traditionellen Diktion fand in dieser diachronischen Akkumulation von Formen eine theoretische Grundlage. Danach war derselbe traditionelle Kunstgriff fähig, das Gedächtnis von materiellen und sozialen Formen zu bewahren, die schon lange nicht mehr aktuell waren.

### *Milman Parry in Paris:*

#### *›Poesie von Berufsdichtern‹, primitive Mentalität, Laut und Gestus*

Milman Parry kam 1924 mit Frau und Kleinkind nach Paris, höchstwahrscheinlich mit der Absicht, bei dem Hellenisten Victor Bérard zu studieren. Er schrieb dann allerdings unter der Leitung eines anderen Hellenisten, Aimé Puech, eine

Dissertation über das traditionelle Epitheton bei Homer (*L'épithète traditionnelle dans Homère*) und eine zweite Arbeit (*thèse complémentaire*) über Formeln und Metrik bei Homer (*Les formules et la métrique d'Homère*), die beide 1928 an der Sorbonne verteidigt wurden.

In seinen Arbeiten griff Parry Forschungen des französischen Linguisten Antoine Meillet auf. Meillet, ein Schüler von Ferdinand de Saussure und Michel Bréal, lehrte an der Ecole Pratique des Hautes Etudes (EPHE) indogermanische Sprachen, Armenisch und Persisch und später am Collège de France Vergleichende Grammatik. Zugleich gehörte Meillet zur Gruppe der Durkheimianer, da er, wie es aus seinen eigenen Aussagen hervorgeht, seine Auffassung der Sprache als *fait social* Durkheim verdankte.<sup>25</sup> Uns interessieren hier besonders seine Arbeiten über Homer und die griechische Sprache, deren zentrale Thesen dann von Parry übernommen wurden. Wie Charles de Lamberterie es gezeigt hat,<sup>26</sup> interessierte sich Meillet besonders für den formelhaften Stil von Homer. In seinen Beiträgen über den künstlichen Charakter der homerischen Sprache (*Du caractère artificiel de la langue homérique*, 1908/1909) und über die Metrik (*Le témoignage de la langue homérique et les enjeux du vers*, 1918) kennzeichnet er Homers Sprache als ein anachronistisches und künstliches Idiom, das weitestgehend durch die Bedürfnisse des Metrums bestimmt war. Homers Dichtung war keine homogene Sprache, entsprach auch nicht einem bestimmten Zustand der Sprache, sondern war eine »Poesie von Berufsdichtern« (*poésie de gens de métier*). Diese Vorstellung, die Parry später übernahm, löste damals einiges Aufsehen aus.

Parry hat selbst berichtet, dass die Frage der Mündlichkeit für ihn zuerst kaum eine Rolle gespielt habe, und dass er erst durch Meillet angeregt worden sei, die homerische Dichtung in dieser Perspektive zu untersuchen und sich für die südslawische Epenforschung zu interessieren. Es war auch Meillet, der Mathias (Matija) Murko zur Disputation von Parry einlud. Der slowenische Spezialist serbo-kroatischer Epen, Murko, Professor für Linguistik an der Universität Prag und dort in Kontakt mit Roman Jakobson, hielt sich zu dieser Zeit in Paris auf, unter anderem um die Herausgabe seines Buches über die epische Volksliteratur in Jugoslawien am Anfang des 20. Jahrhunderts (*La Poésie populaire épique en Yougoslavie au début du XXe siècle*, 1929) vorzubereiten, in dem er auch wiederholt auf Homer hinwies. Er hatte in den Jahren 1912 und 1913 Feldforschung in Bosnien-Herzegowina durchgeführt und dort viele Audioaufnahmen hergestellt. Bereits Engelbert Drerup hatte hervorgehoben, wie interessant solche Feldforschung für die Untersuchung von Homer sein konnte.<sup>27</sup>

Über Meillet und Murko hinaus ist Parry auch ganz allgemein durch den damaligen Pariser Kontext beeinflusst worden; Zusammenhänge, deren Erfor-



sung noch aussteht. Thérèse de Vet hat gezeigt, welche wichtige Rolle drei Untersuchungen des ›Primitiven‹ durch französische Forscher für Parry gespielt haben: Durkheims *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures* (1910), und Lévy-Bruhls *La mentalité primitive* (1922) und *L'âme primitive* (1927).<sup>28</sup> Lévy-Bruhl wird von Parry in seinen beiden Dissertationen mehrfach zitiert, und die jüngere Kritik an Parry hat auf dessen Arbeiten als eine mögliche Quelle für seinen unterschweligen Evolutionismus hingewiesen. So sei Parrys Vorstellung, dass mündliches Denken auf eine bestimmte Art funktioniere, alphabetisiertes auf eine andere, unter anderem auf Lévy-Bruhls Mentalitätstheorie zurückzuführen.

Auch Marcel Jousse, ein Jesuit, der bis 1950 einen Lehrstuhl für linguistische Anthropologie an der Ecole d'Anthropologie innehatte und nebenbei auch an der Sorbonne und an der EPHE Vorlesungen hielt, wurde von Parry zitiert. Jousse hatte 1925 eine Reihe von Aphorismen über den mündlichen, rhythmischen und mnemotechnischen Stil (*Le Style oral, rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs*) veröffentlicht, in denen er die Ergebnisse zahlreicher Arbeiten über primitive Gesellschaften benutzte, um die Entwicklung der menschlichen Kommunikation von Gesten zu Lauten nachzuzeichnen. Er entwickelte eine Anthropologie, in der die Beziehung der Gestik mit den Mechanismen der Erkenntnis, des Gedächtnisses und des Ausdrucks zentral sind, und bezog sich dafür auf »Milieus mündlichen Stils« (*milieux de style oral*), die er entweder aus seiner Kindheitserfahrungen in der Sarthe oder aus historischen und geographischen Studien herausdestillierte. Jousse ging davon aus, dass die mündliche Dichtung bei den ›Primitiven‹ spontan und rhythmisch war, ein reiner Ausdruck des »Volksgeistes« (*esprit du peuple*), der durch die Einführung der Schrift verloren ging.<sup>29</sup>

Auch der Folklore-Spezialist Arnold van Gennep hatte 1909 ein kleines Buch über die Homerische Frage veröffentlicht, *La Question d'Homère*, das von Parry oft zitiert wird. Er ging darin ebenfalls auf die Vortragskunst der Guslaren ein und auf die Art, wie es ihnen gelang, eine Reihe von »clichés«<sup>30</sup> wie Karten zu benutzen und zu kombinieren. Ob Parry nicht auch Maurice Halbwachs' *Les cadres sociaux de la mémoire* (1925) gelesen hat, ist bis heute ungeklärt. Allgemein gesehen stehen diese Forschungen in einer Spannung zwischen Evolutionismus, Komparatismus und Prästrukturalismus, die sich auf Parrys Arbeit, und zum Teil auch auf seine Feldforschung übertragen hat.

*Milman Parrys Feldforschung*

Nach seiner Rückkehr in die Vereinigten Staaten veröffentlichte Parry weitere wichtige Schriften über den homerischen Stil, in denen er die in den Pariser Dissertationen eröffneten Wege durch weitere französische Lektüren (u.a. zur *oral poetry*) weiterführte und vertiefte. Er entwickelte in dieser Zeit die Hypothese, für die er bekannt werden sollte, die sogenannte *oral-formulaic theory* weiter: »*Iliad and Odyssey are composed in a traditional style, and are composed orally.*«<sup>31</sup> Um diese Hypothese zu verifizieren, unternahm er im Sommer 1933 und zwischen Juni 1934 und August 1935 zwei Forschungsreisen ins damalige Königreich Jugoslawien. Die Feldforschung – besonders in Bosnien, wo die Alphabetisierung am wenigsten entwickelt war – sollte ermöglichen, genauer zu studieren, wie die mündliche Komposition stattfand und wie die Improvisation funktionierte.

Mit der Hilfe seines Assistenten Albert Lord und des Herzegowiner Kroaten Nikola Vujnović, der selbst ein Guslar war, aber auch lesen und schreiben konnte und somit einen idealen Vermittler darstellte, sammelte er eine ganze Reihe von traditionellen bosnischen, kroatischen und serbischen mündlichen Dichtungen und machte Audioaufnahmen. Die riesige Milman-Parry-Sammlung wird heute von der Widener Library der Universität Harvard beherbergt, wo Parry seit 1929 angestellt war und 1932 eine Stelle als Assistant Professor für Griechisch und Latein innehatte. Während Murko Sänger vieler verschiedener Orte – alphabetisierte und nicht alphabetisierte – aufgenommen hatte, suchte Parry sich gezielt Sänger aus, die weder schreiben noch lesen konnten, um den Vergleich mit Homer und homerischen Sängern auf eine scheinbar wissenschaftliche Grundlage zu stellen.

Parry unternahm seine Untersuchungen vor dem Hintergrund einer szientistischen und experimentalisierenden Perspektive. Während es früheren Forschern vor allem um das Sammeln bisher unbekannter Dichtungen gegangen war, nahm er verschiedene Versionen desselben Liedes auf, um besser verstehen zu können, wie diese bei jedem Vortragen (*performance*) neu komponiert wurden. Seine Absicht war es, genau nachzuzeichnen, wie die Meister unter den Guslaren das Handwerk ihrer Kunst handhabten. Damit das gesammelte Material benutzbar war, musste er allerdings davon ausgehen, dass zeitgenössisches Material Informationen lieferte, die durch Analogie auf ähnliche Situationen in der Vergangenheit übertragen werden konnten, über die sehr wenige Kenntnisse vorlagen, das heißt er musste erklären, wie und warum die alten Traditionen verloren gegangen waren.

Seine gesamte Forschung beruhte somit auf den Gegensatzpaaren schriftlich/mündlich oder zivilisiert/primitiv und setzte voraus, dass die Unterschiede auf die Einführung der Schrift und nicht auf einen Wandel des Geschmacks, auf fremde

Einflüsse oder auf einen anderen unbekanntem Faktor zurückzuführen seien. Durch neue technische Möglichkeiten konnte er auch lange Gesänge vollständig und in einem Stück aufnehmen und dabei zeigen, dass diese durch Variationen und Umänderungen unendlich weiterverfolgt werden konnten. Besonders der »jugoslawische Homer« Avdo diente hierbei als Beispiel: »Avdo's songs were longer and finer than any we had heard before. He could prolong one for days, and some of them reached fifteen or sixteen thousand lines. Other singers came, but none could equal Avdo, our Yugoslav Homer.«<sup>32</sup> Wie wiederum Thérèse de Vet gezeigt hat, verglichen Parry und Lord somit die Erzeugnisse nicht alphabetisierter Dichter mit denen eines Dichters, dessen fehlende Alphabetisierung vermutet, aber keineswegs bewiesen war. Es gibt also einen Unterschied zwischen den jugoslawischen und den homerischen Gesängen, aber nicht weil Literalität die Fähigkeit zur Improvisation vermindert habe, sondern weil die Literalität in Griechenland die Fähigkeit zu improvisieren und zu schaffen erhöht habe. Bis heute habe keine rein mündliche Kultur eine Dichtung geschaffen, die den homerischen Epen ähnlich wäre.

### *Erzählung gegen Geschichtslosigkeit und Ungleichzeitigkeit*

Mit der Entwicklung einer modernen Weltliteratur im 19. Jahrhundert gewann die niemals unterbrochene »Durchlässigkeit der Kulturen«<sup>33</sup> eine neue historische Qualität und Dynamik, der die theoretische Reflexion hinterherhinkte. Ein interessantes Ergebnis der hier vorgelegten *longue durée*-Rekonstruktion ist, dass sie Griechen, nordamerikanische Indianer (über Boas und Kroeber), Kara-Kirgizen und Südslawen in einer Art ›alternativen Weltliteratur‹ in Verbindung bringt. Oder als Frage formuliert: Kann man die Durchlässigkeit der Kulturen und Kulturtraditionen zum Protomodell einer alternativen Weltliteratur verallgemeinern? Wegen gewisser Widerstände, auf die Parry mit seiner *oral-formulaic theory* stieß, könnte man meinen, dass seine Forschungen eine Überwindung des ›Primitiven‹ im Sinne einer Neubewertung der Mündlichkeit erreichten, und somit ein Beispiel für die »Reversibilität der Ethnologie« (Schüttpelz) darstellen, da der Leser sozusagen *durch die Guslaren* das Wesen der als klassisch betrachteten homerischen Dichtung erfasst. Dieser scheinbar subversive Charme ist jedoch nicht unproblematisch. Genau wie bei den Feldforschungen, die der russische Ethnologe Pëtr Bogatyřev in den 1920er Jahren in Subkarpathien durchführte,<sup>34</sup> geht Parry von der Idee aus, dass es in Europa gewisse Gebiete gibt, in denen sich archaische Kulturformen wie in Reservaten besonders ›rein‹ erhalten hätten. Er schafft somit die Aufnahmebedingungen für ein Experiment, die denjenigen in den Kolonien nicht unähnlich sind.<sup>35</sup>

Ganz wie Bogatyrev, der seine Methode gegen den Evolutionismus entwickelte und aus diesem Grund historische Fragen zugunsten einer internen synchronen Perspektive ausblenden wollte, stellt sich trotz allem für uns heute angesichts dieses »unverdauten« Evolutionismus die Frage, ob man davon ausgehen kann, dass gewisse Völker oder sogenannte Minderheiten tatsächlich »außerhalb der Zeit« oder »in einem anderen Zeitalter« lebten, oder dass mündliche Gesellschaften prinzipiell geschichtslos sind? Vielmehr möchte man heute fragen, wie sich ihre Zeitlichkeit mit der anderer Völker, mit denen sie durch intensivierten Verkehr in Kontakt kommen, synchronisieren ließe. Der französische Anthropologe Alban Bensa hat durch seine Erforschung der Erzählungen und Gedichte der Kanaken Neukaledoniens zum Ersten Weltkrieg und ihrem Aufstand gegen die Rekrutierung im Jahr 1917 gezeigt, dass sie ebenso wie die Europäer die Katastrophe des Ersten Weltkrieges wahrgenommen haben und durch ihre dichterische Behandlung desselben einen Anspruch auf Emanzipation und intellektuelle Souveränität verlauten ließen.<sup>36</sup> Es könnte scheinen, dass dieses Beispiel nicht nur die Ungleichzeitigkeit zwischen Europäern und Nicht-Europäern sondern auch die geographische Trennung zwischen dem Lokalen und dem Globalen in Frage stellt. Anders formuliert hieße das: Können sich ein »provinzialisiertes Europa« (Gayatri Spivak) und eine entprimitivierte außereuropäische Welt treffen? Gibt es ein »globales Dorf« (Marshall McLuhan), das kein Alptraum ist? Dies wirft zugleich die Frage einer konkurrierenden »Aktualität« auf: Gibt es traditionalistische, primitive Gesellschaften, die in einem epischen Zeitalter und Stil »stehengeblieben« sind, oder muss der europäische Individualismus in seiner Spannung zu Masse und Industrialisierung nicht ebenfalls als ein in Traditionen und Denkmustern gefangener Denkstil aufgefasst werden? Ist eine Überwindung der Überwindung des Primitiven in einer Erfahrung der Gleichzeitigkeit möglich?

Die epochen- und kulturenübergreifende Analogie zwischen homerischer und serbokroatischer Poetik ist erst als historisch differenzierender Vergleich möglich geworden. Barbara Patzek hat die Debatten der letzten Jahrzehnte bilanziert und den Fragerahmen umrissen, in dem maßgebliche Streitpunkte angesiedelt sind: »Dabei geht es zum einen um die Frage, ob kulturelle Modelle über beobachtete Analogien übertragbar sind [...]. Zum zweiten geht es um die Frage, ob man die schriftliche von der mündlichen Kultur rigoros trennen kann oder ob es nicht eine große Bandbreite von Zwischenstufen gibt und auch eine nicht unbeträchtliche historische Entwicklung innerhalb der Anwendung der beiden Kommunikationsformen.«<sup>37</sup>

Es scheint in diesem Zusammenhang nicht unwichtig, dass gerade die Erweiterung des zeitlichen und geographischen Rahmens, in den unter an-

derem Indien und Süd-Ostasien integriert wurden, einiges dazu beigetragen hat, Parrys Auffassungen in Frage zu stellen, wie Thérèse de Vet gezeigt hat. Auch sie unterstreicht, dass Parry, um die Brücke zwischen Homer und den jugoslawischen Goslaren schlagen zu können, die Kluft zwischen Mündlichem und Schriftlichem grösser und tiefer machen musste. Das Mündliche wird zwar bei ihm hoch bewertet, aber innerhalb eines evolutionistischen Rahmens. Dies bedeutet – mit einer zum Teil von Jousse abgeleiteten Prämisse –, dass die Begabung für das Improvisieren und Vortragen durch die Schrift verlorengeht. Doch kann es bewiesen werden, dass Literalität die mündliche Produktivität vermindert? Gibt es ›Kunstsprache‹ heute nicht sowohl im mündlichem oder schriftlichen Kontext wie in Kontexten, wo beides gleichzeitig existiert? Und wie lässt sich dies mit der alten Vorstellung einer ›Weltliteratur‹ artikulieren?

#### Anmerkungen

---

- 1 Ich danke Claudia Hein und Michael Franz für ihre aufmerksame Lektüre dieses Textes und für ihre Kommentare und Zusätze.
- 2 Erhard Schüttpeitz, *Die Moderne im Spiegel des Primitiven. Weltliteratur und Ethnologie (1870-1960)*, Paderborn 2005.
- 3 Adam Parry (Hg.), *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, Oxford 1971.
- 4 Siehe Erich Segal, *The Making of Homeric Verse*, in: *The New York Times*, 15.8.1971; und neuerdings, auf anderen Grundlagen, Jonathan Gottschall, *The Rape of Troy. Evolution, Violence, and the World of Homer*, Cambridge 2008.
- 5 Es sei hier nur kurz daran erinnert, dass zudem auf dem Frontispiz der *Scienza nuova* eine weibliche Figur zu sehen war, die auf einem Erdglobus stand und auf ein leuchtendes Dreieck blickte, in dessen Mitte das Auge Gottes oder der Vorsehung stand. Darunter war eine Statue Homers zu sehen, die den Ursprung der menschlichen Gesellschaft in ›poetischer Weisheit‹ veranschaulichen sollte.
- 6 Friedrich August Wolf, *Giambattista Vico über den Homer*, in: *Museum der Alterthumswissenschaft*, 1 (1807), 555–570.
- 7 Anthony Grafton, *Prolegomena to Friedrich August Wolf*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 44 (1981), 100–129.
- 8 Karl Lachmann, *Betrachtungen über Homers Ilias*, mit Zusätzen von Moritz Haupt, Berlin 1865.
- 9 Adolf Kirchhoff, *Die Homerische Odyssee*, Berlin 1879.
- 10 Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf, *Die Ilias und Homer*, Berlin 1916.
- 11 Joachim Latacz (Hg.), *Homer. Tradition und Neuerung*, Darmstadt 1979.
- 12 Kurt Witte, *Zur homerischen Sprache*, Darmstadt 1972.
- 13 Siehe Isabelle Kalinowski, *La notion de »Kunstsprache« et la question des »précurseurs« allemands de Milman Parry* (Hermann. Ellendt, Düntzer, Witte); unveröffentlichter Beitrag zur Tagung *Les enjeux théoriques des débats sur la formule homérique* (3.–6. April 2000 in Lille). Ich danke Isabelle Kalinowski für die Erlaubnis, diesen Text zu zitieren.

- 14 Karl Meister, *Die homerische Kunstsprache*, Leipzig 1921.
- 15 Heymann Steinthal, *Das Epos*, in: *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft*, 5 (1868), 1–57. Siehe auch Céline Trautmann-Waller, *Aux origines d'une science allemande de la culture. Linguistique et psychologie des peuples chez Heymann Steinthal*, Paris 2006.
- 16 Heymann Steinthal, *Das Epos*, 10.
- 17 Friedrich Wilhelm Radlov, *Die Sprachen der türkischen Stämme Süd-Sibiriens und der Dsungarischen Steppe*, 10 Bde., hier Bd. 5: *Der Dialekt der Kara-Kirgizen*, Sankt Petersburg 1885.
- 18 John Miles Foley, *The Theory of Oral Composition. History and Methodology*, Bloomington 1988.
- 19 Adam Parry (Hg.), *The Making of Homeric Verse*, XXII– XXIII.
- 20 John F. Garcia, Milman Parry, Alfred L. Kroeber, *Americanist Anthropology and the Oral Homer*, in: *Oral Tradition*, 16(2001)1, 58– 84.
- 21 Alfred L. Kroeber, *The Superorganic*, in: *American Anthropologist*, 19 (1917), 163–213.
- 22 Alfred L. Kroeber, *Eighteen Professions*, in: *American Anthropologist*, 17 (1915), 283– 88.
- 23 Adam Parry (Hg.), *The Making of Homeric Verse*, 425.
- 24 Franz Boas, *A Franz Boas Reader. The Shaping of American Anthropology, 1883-1911*, hg. von George W. Stocking, Jr., Chicago 1982, 96.
- 25 Siehe Sylvain Auroux (Hg.), *Antoine Meillet et la linguistique de son temps, Histoire-Epistémologie-Langage*, 10(1988)2; Gabriel Bergounioux, Charles de Lamberterie (Hg.), *Meillet aujourd'hui*, Leuven-Paris 2006. Céline Trautmann-Waller, *Le comparatisme du linguiste Antoine Meillet (1866-1936) entre France, Allemagne et Russie*, in: Michel Espagne (Hg.), *Transferts culturels et comparatisme en Russie, Slavica Occitania*, 30 (2010), 14–163.
- 26 Charles de Lamberterie, *Milman Parry et Antoine Meillet*, in: Françoise Létoublon (Hg.), *Hommage à Milman Parry. Le style formulaire de l'épopée homérique et la théorie de l'oralité poétique*, Amsterdam 1997, 9–22.
- 27 Engelbert Drerup, *Das Homerproblem in der Gegenwart. Prinzipien und Methoden der Homererklärung*, Würzburg 1921.
- 28 Thérèse de Vet, *Parry in Paris. Structuralism, Historical Linguistics, and the Oral Theory*, in: *Classical Antiquity*, 24(2005)2, 257–284.
- 29 Marcel Jousse, *Le Style oral, rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs*, in: *Revue Archives de philosophie*, 2(1925)II, IV.
- 30 Ein *cliché* kann im Französischen sowohl die Bedeutung von Klischee wie von fotografischer Aufnahme haben.
- 31 Milman Parry, *Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making*, in: *Harvard Studies in Classical Philology*, 43 (1932), 1–50.
- 32 Albert Lord, *Across Montenegro Searching for Gusle Songs* (typewritten manuscript, March 1937) MPCOL, 15, zit. in: Stephen Mitchell, Gregory Nagy (Hg.), *Albert Lord. »The Singer of Tales«*, Harvard 2000 (1960), XII.
- 33 Barbara Patzek, *Die homerischen Epen im Spiegel ihrer geschichtlichen Tradition. »Oral Poetry« und »Oral Tradition«*, in: Christoph Ulf (Hg.), *Der neue Streit um Troia. Eine Bilanz*, München 2003, 245–261, hier 253.
- 34 Siehe Sergueï Tchougounnikov, Céline Trautmann-Waller (Hg.), *Pëtr Bogatyřev et les débuts du Cercle de Prague. Recherches ethnographiques et théâtrales*, Paris 2012.
- 35 Siehe z.B. Cécile Van den Avenne, *De la bouche même des Indigènes. Echanges linguistiques en Afrique coloniale*, Paris 2017.

- 36 Alban Bensa, Adrian Muckle, Kacué Yvon Goromoedo (Hg.), *Les sanglots de l'aigle pêcheur. Nouvelle-Calédonie, la guerre kanak de 1917*, Paris 2015.
- 37 Patzek, *Die homerischen Epen im Spiegel ihrer geschichtlichen Tradition*, 249.

---

*Florence Baillet*

## Völkerschauen und die Anthropologisierung des Theaters um 1900<sup>1</sup>

---

In der zweiten Hälfte des 19. und am Anfang des 20. Jahrhunderts entwickelten sich in ganz Europa die sogenannten Völkerschauen, in denen populäre Unterhaltungsformen, Inszenierungspraktiken und wissenschaftliche Ansätze eng ineinandergriffen. In Deutschland spielte dabei der Hamburger Tierhändler Carl Hagenbeck eine wesentliche Rolle: Als sein Tierhandel am Anfang der 1870er Jahre in Schwierigkeiten geriet, begann er, Zurschaustellungen fremder, als »exotisch« betrachteter Menschen zu veranstalten, was ihm großen Erfolg einbrachte.<sup>2</sup> Wie bereits mehrfach in der Forschung hervorgehoben, gingen die so entstandenen Völkerschauen mit bestimmten Inszenierungstechniken einher: Es ging darum, das »Exotische« – das heißt hier vor allem die am Ende des 19. Jahrhunderts ein breites Publikum faszinierende körperliche Fremdheit – anschaulich zu machen und sie zugleich in vertraute Darstellungs- und Wahrnehmungskonventionen einzubetten, um den Zuschauern das Fremde zu vermitteln.<sup>3</sup> Es lassen sich, Hilke Thode-Arora zufolge, zwei Typen von Völkerschauen unterscheiden: Spektakel, die in einer Reihe von Aufführungen (Kämpfen, Gesängen und Tänzen) bestanden, und die Zurschaustellung von Eingeborenendörfern, welche Einblicke in den Alltag der jeweiligen Völker boten.<sup>4</sup> Hagenbecks Schaustellungen zeichneten sich insbesondere durch ihre genau durchdachten, auf dramatischen Strukturen und auf melodramatischen Motiven beruhenden Attraktionen aus – wie Überfall und Frauenentführung –, die es ermöglichen, Verbindungslinien zwischen Völkerschauen und Theaterkunst zu ziehen.

Es lässt sich zeigen, dass die Art und Weise, wie diese »exotischen« Menschen inszeniert wurden, vom wissenschaftlichen Blick der Anthropologen sowie von der Kooperation zwischen Anthropologen und Schaustellern beeinflusst wurde. Hagenbeck arbeitete mit Anthropologen zusammen und veranstaltete für sie Sondereinstellungen. Für die Wissenschaftler stellten die Schaustellungsteilnehmer wertvolle Forschungsobjekte dar, die sie in Europa untersuchen konnten, statt lange Expeditionsreisen zu unternehmen. Durch die Kooperation mit Anthropologen ließ Hagenbeck seine Völkerschauen gewissermaßen wissenschaftlich verbürgen: Die Anthropologen besuchten Hagenbecks Schaustellungen, sie



untersuchten die von Hagenbeck zur Schau gestellten Menschen und legitimierten dadurch die ›Authentizität‹ dieser Menschen; Hagenbeck konnte dadurch seinerseits für seine Spektakel eine erkenntnisbringende und eine pädagogische Funktion beanspruchen. Er verwendete für seine Völkerschauen ganz in diesem Sinne die von ihm erfundene Bezeichnung »anthropologisch-zoologische Ausstellung« und wurde 1879 sogar zum Ehrenmitglied der 1869 gegründeten »Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte« ernannt.<sup>5</sup>

Die Völkerschauen stellten also eine seltsame Mischung aus Geschäftsunternehmen, Spektakel und Anthropologie dar, wobei die Wissenschaftler – vor allem nach 1900 – zunehmend Abstand von den Völkerschauen nahmen und Interesse an anthropologischen Untersuchungen ›vor Ort‹ zeigten.<sup>6</sup> Im vorliegenden Beitrag konzentriere ich mich entsprechend auf das letzte Drittel des 19. Jahrhunderts und auf die Jahrhundertwende um 1900. Das Phänomen der Völkerschauen war seit den 1990er Jahren Gegenstand zahlreicher Studien,<sup>7</sup> die aber meist in kolonialgeschichtlicher, anthropologischer und/oder kulturwissenschaftlicher Perspektive betrieben wurden. Dabei wurde, wie Anne Dreesbach festhält, der »Kontext der Schaustellerei [...] vernachlässigt.«<sup>8</sup> Dreesbach macht infolgedessen den Vorschlag, den Fokus auf den »Schaustellungscharakter des Phänomens«<sup>9</sup> zu legen. Ich möchte an diese Überlegungen anschließen, dabei aber noch einen Schritt weiter gehen: Es geht nicht nur darum, das Inszenierte und den Konstruktcharakter der Fremdheit innerhalb der Völkerschauen deutlich zu machen, sondern diese selbst im Kontext der Theater- und Spektakelkultur der Zeit zu situieren und sie aus einer theaterwissenschaftlichen Perspektive zu analysieren. Es soll eine integrierte Geschichte des Theaters geschrieben werden, die Kontinuitäten zwischen den Völkerschauen und den damaligen Theaterentwicklungen deutlich macht. Im Gegensatz zu Untersuchungen, welche die Völkerschauen isoliert betrachten, möchte ich den Akzent auf die Interaktionen zwischen den Völkerschauen und der Theaterkunst der Jahrhundertwende 1900 setzen: Die szenischen Darbietungen fremder Völker können als symptomatisch für die sogenannte »Retheatralisierung«<sup>10</sup> des Theaters, das heißt für dessen Ablösung vom Dramentext und dessen Körperbezogenheit, gelten, und es stellt sich hierbei die Frage, inwiefern sie einen – lang übersehenen und vielleicht sogar verdrängten – Einfluss auf die damalige Theaterkunst ausübten.

Der erste Teil des vorliegenden Beitrags zielt darauf ab, die Akzentuierung der Korporalität und das besondere Körperverständnis zu beleuchten, die sich um 1900 in der Konstellation von Völkerschauen, Anthropologie und Theater manifestierten. In einem zweiten Schritt wird die Verflechtung zwischen Völkerschauen und Theaterleben hervorgehoben, wobei gezeigt werden soll, dass die »anthropologisch-zoologischen Ausstellungen« am Ende des 19. Jahrhunderts

genau genommen nicht als Spezial- oder Randphänomen, sondern als tatsächlicher Bestandteil der damaligen Theaterkultur angesehen werden müssen. Im letzten Teil des Beitrags wird anhand konkreter Beispiele – wie Frank Wedekinds Lulu-Dramenkomplex – untersucht, inwiefern die anthropologisierte Inszenierung ›exotischer‹ Körper in den Völkerschauen auch in charakteristischen Entwicklungen des damaligen Theaters wiederzufinden ist. Wenn die Völkerschauen und die Theaterkunst zusammengedacht werden, kann die Erneuerung des Theaters um 1900 anders perspektiviert und dessen Anthropologisierung deutlich gemacht werden. Hierbei möchte ich die Hypothese aufstellen, dass die Retheatralisierung des Theaters – das den Akzent auf die Authentizität des Körpers sowie auf dessen Materialität setzte – mit einer Anthropologisierung dieses Theaters einherging.

### *Körperinszenierung und physische Anthropologie*

Es gilt den Beitrag der Völkerschauen zur Retheatralisierung des Theaters näher zu beleuchten, wobei das Nichtsprachliche sowie das Körperliche in den Vordergrund rücken. Es reicht nicht, die Analogien zwischen Völkerschau und Theaterinszenierung zu konstatieren, sondern es muss auch die Art und Weise berücksichtigt werden, wie bei der Zurschaustellung außereuropäischer Menschen dem Körper eine besondere Bedeutung beigemessen wurde: Am Ende des 19. Jahrhunderts trat eine neue Körperauffassung zutage, die sowohl in den Schaustellungen außereuropäischer Menschen als auch in der damaligen Theaterkunst wahrnehmbar wurde. In den bisherigen Forschungen zu den Völkerschauen wurden diese schon häufiger mit Theateraufführungen verglichen, etwa wenn es bei Dreesbach heißt:

Der Zuschauer bezahlte, um sich ein Theaterstück (ein bestimmtes Volk) anzuschauen, welches von einem Regisseur (Veranstalter und Impresario) auf eine bestimmte Weise (unterschiedliche Techniken wie ›Eingeborenen-Dorf‹ oder Aufführung eines bestimmten Programms) inszeniert worden war. Der Regisseur hat dazu die geeigneten Schauspieler (die ausgestellten Menschen) ausgewählt, die einen Text (Ablauf des in den Schauen gezeigten Programms) lernen und bestimmte Kostüme (angebliche oder tatsächliche Tracht der gezeigten Völker) tragen müssen.<sup>11</sup>

Eine solche Beschreibung muss aber ergänzt werden, um die spezifischen Merkmale der Körperinszenierung in den Völkerschauen hervorzuheben. Bei der Zurschaustellung fremder Völker in den Eingeborenendörfern wurde der Akzent auf die Opsis gesetzt, etwa auf die Hautfarbe ›exotischer‹ Menschen,

auf deren körperliche Merkmale und auf deren Kleidung. Bei den szenischen Darbietungen sowie den Tänzen oder den Schaukämpfen rückten ebenso die Körper in den Vordergrund; das Publikum glaubte sogar, »eine Ähnlichkeit in den Bewegungen der [...] gezeigten Völker«<sup>12</sup> zu entdecken, wie es in einem Bericht der *Illustrierten Zeitung* aus dem Jahre 1884 über *Die Sioux-Indianer im Berliner Panoptikum* sehr deutlich wird:

Wer die wilden Völkerschaften, welche sich während des verflossenen Jahres dem Berliner Publikum vorgestellt haben, in ihren Tänzen vergleicht, findet eine überraschende Übereinstimmung. Singhalesen, Araukaner, Kalmücken, Nubier u.a. bewegen den Körper oder einzelne Glieder nach den Rhythmen eines trommelähnlichen Instruments, pfeifen, schreien oder singen dazu und empfinden eine gewisse Befriedigung, den Zuschauern durch die nach ihrer Meinung einzig dastehenden und unerreichbaren Leistungen zu imponieren.<sup>13</sup>

Die Materialität des Körpers stand im Mittelpunkt solcher Spektakel; der Körper der »exotischen« Menschen, der hauptsächlich in seiner sinnlichen Dimension wahrgenommen wurde, fungierte nicht mehr – wie in gewöhnlichen Theaterinszenierungen – als semiotisches Zeichen, als Sinnträger, umso mehr, als das Publikum keine wirkliche Gelegenheit hatte, die fremden Tänze und Gesänge zu kontextualisieren. Diesbezüglich bemerkt der Historiker Volker Barth in seinem Beitrag zur *Inszenierung fremder Körper auf der Pariser Weltausstellung von 1867*:

Die ausländischen Akteure wurden nicht als Repräsentanten einer Kultur [...] angesehen [...]. Sowohl in den Verrenkungen und epileptischen Zuckungen als auch in der fehlenden Symmetrie und Harmonie der Gruppentänze erschien der Körper gerade nicht als ein der eigenen Rationalität unterstelltes Werkzeug, sondern als ein sabberndes, funktionsloses Stück Fleisch.<sup>14</sup>

Hierbei muss die Tatsache hervorgehoben werden, dass die theaterästhetische Reformbewegung und die Retheatralisierung des Theaters um 1900 auch mit der Hervorhebung der Materialität des Körpers einhergingen: »Bei der Entwicklung einer neuen Schauspielkunst [stand] die Reflexion auf den Materialcharakter des Körpers im Vordergrund.«<sup>15</sup> Es entwickelte sich am Ende des 19. Jahrhunderts eine ganze Bandbreite von Theaterformen, welche den Akzent auf den Körper als Material, auf das Sinnliche und auf die Opolis legten: Dadurch behauptete sich das Theater als eigenständige Kunstform, statt sich auf die Vermittlung eines dramatischen Textes zu fokussieren. Im Hinblick darauf sind Verbindungslinien zwischen den Völkerschauen und der Entste-

hung des *modernen* Theaters zu ziehen. Damit sollen keine vereinfachenden kausalen Deutungen angeboten, sondern vielmehr vergessene oder verdrängte Kontinuitäten ans Tageslicht gebracht werden. Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts war die Anthropologie in erster Linie eine physische Anthropologie.<sup>16</sup> Die Wissenschaftler, die mit Schaustellern wie Habenbeck zusammenarbeiteten, interessierten sich für den Körperbau, die Hautfarbe und die Haare fremder Menschen. Es wurden Methoden der Anthropometrie oder der Kraniometrie eingesetzt, um anthropologische Typen voneinander zu unterscheiden. Solche Untersuchungen zielten darauf ab, Merkmale der Völker näher zu bestimmen und nach den Prinzipien der »vergleichenden Rassenkunde« »Rassen« in eine hierarchische Reihenfolge zu bringen.<sup>17</sup> Die Körper der zur Schau gestellten außereuropäischen Menschen wurden von den Anthropologen wissenschaftlich beobachtet, beschrieben, fotografiert und vermessen, und es entstanden dadurch im Laufe des 19. Jahrhunderts eine andere Wahrnehmung des Körpers sowie ein eigenständiges Körperwissen. Die Völkerschauen leisteten in dieser Hinsicht einen bedeutenden Beitrag zu den anthropologischen Untersuchungen, wie Dreesbachs Auflistung es deutlich macht:

Bereits die erste Hagenbecksche Völkerausstellung 1874/75, die »Lappländer«, wurden von der »Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte« untersucht. 1878 und 1879 untersuchten Mitglieder der Gesellschaft die »Nubier«-Gruppe, die Hagenbeck in Deutschland zeigt, 1879 untersuchte Virchow Hagenbecks »Patagonier«, 1881 wurden die »Feuerländer« sowohl von der »Münchener Anthropologischen Gesellschaft« als auch der »Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte« untersucht.<sup>18</sup>

Der Körper der »exotischen« Menschen konnte gar in verschiedene Teile zergliedert werden, was dessen Verwendung als anthropologisches *Material* veranschaulicht. Es wurden Wachsabdrücke und Gipsabgüsse unterschiedlicher Körperteile angefertigt, und wenn Mitglieder von Völkerschauen starben, wurden manchmal auch Organpräparate aus ihrem Gehirn oder aus ihren Geschlechtsteilen hergestellt.<sup>19</sup> Eine solche Vergegenständlichung des Körpers, die dessen Inbesitznahme ermöglichte, zeugte von einer besonderen Auffassung des Körpers als Material, die ebenso im Kolonialismus und in der mit diesem einhergehenden Kontrolle und Inszenierung der Körper der Kolonisierten wiederzufinden war.<sup>20</sup> Anthropologen, Schausteller und Theaterkünstler setzten um 1900 ein ganz ähnliches Vokabular ein, um sich auf den Körper zu beziehen: Der Anthropologe Felix von Luschan sprach vom »reichen Material«,<sup>21</sup> das ihm 1896 in Treptow auf der Deutschen Kolonialausstellung zur Verfügung stand, während ein avantgardistischer Künstler wie Wsewolod Meyerhold 1922 dem

Schauspieler empfahl, »sein Material – den Körper – [zu] trainieren«.<sup>22</sup> Rudolf Virchow, der Vorsitzende der Deutschen Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte, pflegte bis zu seinem Tod im Jahre 1902 enge Kontakte mit dem Schausteller Carl Hagenbeck, was ihm ermöglichte, zahlreiche außereuropäische Menschen zu untersuchen und zugleich durch die populäre Unterhaltungsform der Völkerschauen die eigene Disziplin zu befördern: Die szenischen Darbietungen fremder Völker, die auch didaktische Absichten verfolgten, trugen zur Vermittlung sowie zur Popularisierung der Anthropologie bei.<sup>23</sup> Die Körperinszenierung in den Völkerschauen entsprach anthropologischen Auffassungen des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts und kann als anthropologisierte Inszenierung betrachtet werden, die in Wechselwirkung mit dem damaligen Theater und mit dessen Retheatralisierung stand. Von diesem gemeinsamen Körperverständnis ausgehend können die Völkerschauen und das damalige Theater als Kontinuum betrachtet werden.

### *Verflechtungen von Völkerschauen und Theateraufführungen*

Die Verflechtungen von Völkerschauen und Theaterleben am Ende des 19. Jahrhunderts zeigt sich auf unterschiedlichen Ebenen. Die Zurschaustellung fremder Völker fand etwa teilweise am selben Ort und in denselben Unterhaltungseinrichtungen wie andere Theateraufführungen statt: Außereuropäische, als »exotisch« empfundene Menschen wurden nicht nur in Zoologischen Gärten, in Panoptiken, auf Volksfesten und auf Weltausstellungen, sondern auch auf Variétébühnen präsentiert.<sup>24</sup> Im selben Variétéprogramm des Pariser Theaters Les Folies Bergère konnten Pantomimen, Tänze und zugleich szenische Darbietungen fremder Völker aufgeführt werden. Die Theaterwissenschaftlerin Sylvie Chalaye spricht in diesem Zusammenhang von »Genremischung« (*mélange des genres*) und »porösen Grenzen« (*frontières poreuses*) zwischen Zoologischen Gärten und Theaterbühnen.<sup>25</sup> Die Theaterhistorikerin Nic Leonhardt hebt in ihrem Buch *Piktoral-Dramaturgie. Visuelle Kultur und Theater im 19. Jahrhundert (1869-1899)* »Interferenzen zwischen visueller Kultur und Theater«<sup>26</sup> hervor und erwähnt das Beispiel des Berliner Zirkus Rens, der sich um 1900 nicht mit Zirkus-Darbietungen zufrieden gab: Es wurden »dort auch Völkerschauen, aufwändige Ausstattungstücke und Pantomimen sowie »verschiedene überraschende Novitäten auf equestrischem und künstlerischem Gebiet«, teils mit aktuellem gesellschaftspolitischem Bezug zur Aufführung gebracht.«<sup>27</sup> Es geht aber meines Erachtens nicht allein darum, den Austausch oder die Interferenzen zwischen zwei Welten zu beschreiben: Angesichts der fließenden Übergänge zwischen Völkerschauen und Theater müssen die beiden Bereiche vielmehr zusammengedacht

werden. Auffallend ist, wie einer der bedeutendsten Theaterkritiker jener Zeit, Alfred Kerr, in derselben Chronik vom 10. Mai 1896 in einem Atemzug sowohl von der Leistung des Schauspielers Josef Kainz in der Rolle des Schneiders Zwirn bei der letzten Aufführung der Posse *Lumpazivagabundus* am Deutschen Theater als auch von den »Negerdörfern mit Eingeborenen« bei der Deutschen Kolonialausstellung im Treptower Park berichtete:

[Josef Kainz] tanzt und trippelt in seiner grauen, karierten Kleidung wie ein Phantom über die Bühne, wie eine Märchengestalt [...]. Unsere transatlantischen Brüder [...] heulen mit gefletschten Zähnen und seltsam vorgeschobenen Lippen volle Stunden hintereinander eintönige Gesänge, mit ganzer Lungenkraft, als ob sie nach der Stärke bezahlt würden [...]: hinter ihnen paukt ein Schwarzer, dessen Gesicht die Züge eines Dromedars in erschreckender Weise zeigt, auf einer kürbisähnliche Trommel los, die Mädchen tippen mit einem Stab auf ein breites besaitetes Stück Holz, und drei von ihnen führen vor der Front seltsame Gliederzuckungen aus, eine Kreuzpolka von Neu-Guinea offenbar.<sup>28</sup>

Der damalige Zuschauer schaute sich all diese Spektakel an, die zum selben Kontinuum des Großstadt- und Theaterlebens gehörten. Dabei muss das Ausmaß des Phänomens der Völkerschauen hervorgehoben werden, die am Ende des 19. Jahrhunderts keine Rarität waren, sondern zu den alltäglichen Erfahrungen der Theatergänger und der Großstadtbewohner gehörten. In seinen *Briefen aus der Reichshauptstadt* weist Alfred Kerr mehrmals in derselben Woche auf solche Spektakel hin, diese waren offensichtlich etwas Selbstverständliches.<sup>29</sup> Dreesbach, die versucht, Völkerschauen systematisch zu erfassen und eine Datenbank zu erstellen, spricht von »Massenveranstaltungen«,<sup>30</sup> die ganz Europa betrafen:

Die »Nubier« zählten 1876 bis zu 30000 Besuchern an einem Tag im Zoologischen Garten in Breslau, die »Nubier« 1878 in Berlin im Zoologischen Garten sogar 62000 Besucher allein an einem Sonntag. Die »Feuerländer« wurden 1881 in Berlin von über 37000 Besucher an einem Tag bestaunt, die »Kalmücken« am 27. Juli 1883 im Zoologischen Garten Berlin von über 100000 Besucher. [...] Hagenbecks Ceylan-Schaustellung, die 1886 in Paris zu sehen war, wurde während ihres zehnwöchigen Aufenthalts von mehr als einer Million Menschen besucht.<sup>31</sup>

Es stellt sich also die Frage, ob vor dem Hintergrund des Ausmaßes des Phänomens der Völkerschauen und deren Interaktionen mit dem Theater um 1900 die europäische Theatergeschichte anders geschrieben werden müsste. Der heutige Begriff vom »Menschenzoo«, der auf Deutsch gelegentlich und auf Französisch (*zoo humain*) häufig eingesetzt wird, um die Zurschaustellung

fremder Völker zu bezeichnen, ist ein im Nachhinein entstandener Begriff, der all diese Spektakel unter einer Kategorie zusammenfasst, ohne dabei die Kontinuität mit dem damaligen Theaterleben ausreichend zu veranschaulichen.<sup>32</sup> Die Frage der Alterität und der Beziehungen zur außereuropäischen Welt blieb zwar in der Theaterwissenschaft nicht unberücksichtigt. In den letzten Jahren – zum Beispiel im Band *Theatre Histories. An Introduction*<sup>33</sup> – wurde etwa der Versuch unternommen, eine integrierte Theatergeschichte zu schreiben, welche sich nicht auf das abendländische Theater fokussiert, sondern einen Überblick über die Weltgeschichte des Theaters anbietet. Wenn aber von Wechselwirkungen zwischen europäischem Theater und außereuropäischer Welt die Rede ist, dann wird bei der Historisierung der Fragestellung meist nur auf die ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts und auf Gastspiele japanischer und chinesischer Theatertruppen in Europa verwiesen. Im 2010 erschienenen und als Standardwerk geltenden Buch *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Fachs* widmet die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte den »Verflechtungen von Kulturen und Aufführungen«<sup>34</sup> mehrere Seiten, wobei sie hauptsächlich auf die Rolle japanischer Theaterformen als Gegenmodell für die Vertreter der historischen Avantgardebewegungen (Theaterkünstler wie Max Reinhardt, Bertolt Brecht oder Antonin Artaud) eingeht.<sup>35</sup> Nach Fischer-Lichte zeigten sich die europäischen Theaterkünstler und -kritiker bei Gastspielen der Kawakami-Truppen von deren Sinnlichkeit und von der großen Bedeutung, welche die Schauspieler den fünf Sinnen beimäßen, beeindruckt.<sup>36</sup> Die Rolle des Rhythmus weckte auch bei den Theaterreformern der Jahrhundertwende um 1900 – wie Georg Fuchs – Interesse. Daraus zieht Fischer-Lichte folgenden Schluss: Es »lässt sich die These aufstellen, dass das neue, das retheatralisierte Theater als das dem neuen Jahrhundert entsprechende ›moderne‹ Theater zum Teil aus Verflechtungsprozessen hervorging, die sich in den Aufführungen der Kawakami-Truppen vollzogen – zumindest aus ihnen wichtige Impulse erhielt.«<sup>37</sup> Die »Massenveranstaltungen« der Völkerschauen um die Jahrhundertwende bleiben aber unerwähnt, was sich wahrscheinlich aus zwei Hauptgründen erklären lässt: Einerseits wurden Massenunterhaltungsformen in der Geschichte des europäischen Theaters, das sich als Kunst behaupten wollte, lange wenig beachtet; andererseits wurde das Phänomen der Völkerschauen zunächst verdrängt, als Teil der europäischen (Theater)-Geschichte kaum wahrgenommen und dann hauptsächlich im Hinblick auf die sich darin manifestierenden Stereotypen und Unterdrückungsformen außereuropäischer Völker analysiert.<sup>38</sup> Auch wenn die spezifische Konstellation von Exotik, Theater, Anthropologie und Geschäft, durch die die Völkerschauen gekennzeichnet waren, dem heutigen Bild der Interkulturalität nicht entspricht, muss doch der Umstand berücksichtigt wer-

den, dass diese Konstellation angesichts der gerade beschriebenen Verflechtung zwischen den Völkerschauen und dem damaligen Theaterleben einen Einfluss auf das europäische Theater ausübte: Hier wurden Tänze und Gesänge fremder Völker, andere Bewegungen und Körperpraktiken vom großstädtischen Publikum entdeckt.<sup>39</sup> Auf eine ungenügende, ethisch höchst verwerfliche Weise fanden Interaktionen zwischen europäischer und außereuropäischer Welt um 1900 statt, die auch zur europäischen Theatergeschichte gehören und die infolgedessen in Verbindung mit dieser Theatergeschichte zu setzen sind.

### *Anthropologisierung und Retheatralisierung des Theaters*

Es soll in einem letzten Schritt gefragt werden, inwiefern Spuren der Völkerschauen im europäischen Theater der Jahrhundertwende um 1900 aufzufinden sind: Inwieweit übten anthropologisierte Inszenierungen fremder Völker einen Einfluss auf den Retheatralisierungsprozess des Theaters aus? Inwiefern entstand das *moderne* Theaterverständnis aus einer Anthropologisierung des Theaters? Leonhardt legt bereits ein konkretes Beispiel vor, indem sie zeigt, wie das »ethnographische Schaustück« *Im dunklen Erdtheil (Einnahme von Bagamoyo)*, das 1890 unter der Leitung von Ernst Renz im gleichnamigen Zirkus aufgeführt wurde, durch die »explizite Anlehnung an die Dramaturgie der populären Völkerschauen [gekennzeichnet ist], die sich [...] aus einem festen Muster aus typischen Szenen wie Tänzern, Kämpfen, Überfällen, Festen und der Vorführung alltäglicher Praktiken zusammensetzt.«<sup>40</sup> Die »Handlung« beginnt nämlich – so die erste Regieanweisung – auf einem »Platz am Meere in der Nähe eines großen Negerdorfes« und besteht dann in einer losen Aneinanderreihung von Bildern, in denen die Körperinszenierung »exotischer« Menschen im Zentrum steht: »I. Arabische Reiter-Fantasie, II. Sklavenkarawane, III. Flucht und Kampf [...] IX. Kriegertanz, X. Einzug des Negerkönigs mit Gefolge, XI. Großes Fest-Divertissement, XII. Der Kampf um Bagamojo Isiel, Apotheose.«<sup>41</sup> Der Einfluss der Völkerschauen auf das Theater der Jahrhundertwende ist aber meines Erachtens nicht nur in vergessenen Werken wie *Im dunklen Erdtheil (Einnahme von Bagamoyo)*, sondern auch in Aufführungen und in Stücken auszumachen, die heute zum Kanon der europäischen Dramatik und der klassischen Moderne gehören.

Ich möchte in dieser Hinsicht zeigen, dass Frank Wedekinds Lulu-Dramenkomplex, dessen erste Fassung, *Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragödie*, zwischen 1893 und 1894 entstand und bis 1913 immer wieder umgearbeitet wurde, von einer Anthropologisierung des Theaters zeugt, selbst wenn es bis jetzt im Hinblick auf dessen anthropologisierte Körperinszenierungen kaum untersucht wurde. In der Theaterwissenschaft wird Wedekinds Werk mit Klein-



formen des Theaters (wie Pantomimen oder Revuen), die den Akzent auf die Körperlichkeit sowie auf die Opolis legen, und infolgedessen mit der Retheatralisierung des Theaters um 1900 in Zusammenhang gebracht.<sup>42</sup> Zwar gibt es bisher keinen Beleg dafür, dass Wedekind selbst Völkerschauen beiwohnte. Aus seinen Tagebüchern geht aber hervor, dass er am Ende der 1880er und Anfang der 1890er Jahre regelmäßig Orte besuchte, wo Völkerschauen angeboten wurden: den Zoologischen Garten, das Nordlandpanorama und Castans Panoptikum in Berlin, sowie das Variété-Theater Les Folies Bergère und den Zirkus Le Nouveau Cirque in Paris.<sup>43</sup> Er sah sich gern außereuropäische Tänze an, amüsierte sich in München »an einem Niggertanz« und begeisterte sich in Paris für die Bauchtänzerinnen Fatma und Kadudja.<sup>44</sup> Er interessierte sich auch, wie viele seiner Zeitgenossen, für ethnologische und anthropologische Forschungen: Im Februar 1890 lernte er in München den Forschungsreisenden Bernhard Schwarz kennen,<sup>45</sup> der 1885–1886 an einer Kamerun-Expedition teilgenommen hatte, bei der Ethnologika für die Schaustellungen der Kamerun-Truppe von Hagenbeck gesammelt worden waren.<sup>46</sup> Wedekind ließ sich für seinen Lulu-Dramenkomplex von Bernhard Schwarz inspirieren: Man denke an den »Schwarz« genannten Portraitisten in der Urfassung *Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragödie*<sup>47</sup> oder an die Figur des Kolonialisten und Afrikareisenden Escerny,<sup>48</sup> der im Stück *Der Erdgeist* aus dem Jahre 1895 auftaucht und die »Herausgabe [seiner Forschungen am Tanganjika-See]«<sup>49</sup> ankündigt. Artur Kutscher, dem Biographen Wedekinds, zufolge befanden sich in der Bibliothek des Dramatikers zudem zahlreiche medizinische, ethnologische sowie anthropologische Werke.<sup>50</sup> Der Wedekind-Spezialist und Herausgeber seiner *Gesammelten Werke* Hartmut Vinçon führt denn auch den Ursprung des Namens der Hauptfigur Lulu auf einen Bericht über das Verhalten der indigenen Bewohner New-Britanniens gegenüber den heimischen Prostituierten zurück, den der Anthropologe Hermann Ploss in seinem von Wedekind eingehend studierten Buch aus dem Jahre 1885 *Das Weib in der Natur- und Völkerkunde. Anthropologische Studien* zitiert:<sup>51</sup>

In gewissen Nächten wird eine Trommel geschlagen, alle Prostituierten laufen in den Wald und werden dort von den jungen Männern gejagt. Dies nennt man »Lu-Lu«, ein Ausdruck, welcher sich auf die Frauen selbst oder auf irgend etwas mit diesem Gebrauch Zusammenhängendes bezieht.<sup>52</sup>

Auch wenn Vinçons Erklärung für den Ursprung des Namens Lulu umstritten ist, zeugen diese Lektüren doch von der Popularisierung der Anthropologie am Ende des 19. Jahrhunderts und von Wedekinds anthropologischen Kenntnissen. Ploss' Buch enthält mehrere Abbildungen »exotischer« Darsteller der Völker-

schauen: Zu sehen sind unter anderem »eine Eskimo-Frau aus Labrador«, »eine Feuerländerin« sowie »eine Patagonierin« »von der von Karl Isiel Hagenbeck in Berlin gezeigten Truppe.«<sup>53</sup> Wedekind befasste sich darüber hinaus ausführlich mit anatomischen und anthropologischen Beobachtungen zu den weiblichen Sexualorganen fremder Völker.<sup>54</sup> Außer Ploss' Buch, in dem Vermessungen der Schamlippen, »nach der Natur aufgenommene« Abbildungen der Pariser Société d'anthropologie sowie Untersuchungen des »Präparats von den Geschlechtsteilen eines Koronnaweibes« durch die Berliner Anthropologische Gesellschaft zu finden waren,<sup>55</sup> las der Dramatiker – nach Kutscher<sup>56</sup> – das Buch *Psychopathia Sexualis* von Richard von Krafft-Ebing<sup>57</sup> und Pierre Dufours sechsbändige *Histoire de la prostitution chez tous les peuples du monde depuis l'Antiquité la plus reculée jusqu'à nos jours* aus den Jahren 1851–1853.<sup>58</sup>

Angesichts Wedekinds Interesses für ethnologische und anthropologische Forschungen ist zu untersuchen, inwiefern er in seinem Lulu-Dramenkomplex ähnliche anthropologische Muster variierte sowie sich darin mit dem angeblich wissenschaftlichen und zugleich zweideutigen – voyeuristischen und reifizierenden – Blick von Anthropologen am Ende des 19. Jahrhunderts auseinandersetzte. Der ganze Dramenkomplex handelt genau betrachtet in erster Linie vom zur Schau gestellten Körper Lulus, der im Mittelpunkt einer eher losen Aneinanderreihung von Szenen steht und der stets beobachtet, beschrieben und porträtiert wird. Lulu tanzt allerlei nicht-europäische Tänze wie – im 4. Auftritt des 1. Aufzugs des Stückes *Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragödie* – einen »Niggertanz« oder eine »Samaqueca«,<sup>59</sup> und sie wird in diesem Zusammenhang mit den »Wilden« assoziiert. In einer späteren Fassung des Dramenkomplexes, *Der Erdgeist. Eine Tragödie* (1895), kommentiert Escerny Lulus Tanz entsprechend folgendermaßen:

Eigentümlich, wie die rhythmische Bewegung des Körpers auf die Lebensgeister wirkt. Ich habe das schon in Afrika gesehen. Die Neger, bevor sie zum Kampf ausziehen, lassen sich von ihren Tänzerinnen vortanzen, bis sie sich vor Lebensglut nicht mehr zu halten wissen.<sup>60</sup>

Am Ende des 19. Jahrhunderts faszinierten derartige Tänze das europäische Publikum: Sie wurden als »primitiv« wahrgenommen und waren sowohl auf den Völkerschauen als auch auf Varietébühnen zu sehen. In Paris, wo Wedekind die Erstfassung seines Stückes *Die Büchse der Pandora* entwarf, produzierten sich die sogenannten »epileptischen Sängerinnen« – wie die exotische »Polaire« –, die sich für ihre heftigen, sexualisierten und scheinbar unkontrollierten Bewegungen von den Völkerschauen inspirieren ließen. Damit entsprachen sie – so die These der kulturwissenschaftlichen Forscherin Rae Beth Gordon in ihrem

Buch *Dances with Darwin 1875-1910* – den »ethnologischen Erwartungen« (*l'attente ethnologique*) des Publikums.<sup>61</sup> Diese »epileptischen« Bewegungen, die oft nervösen Frauenkrankheiten – beispielsweise der Hysterie – zugesprochen wurden, wurden um die Jahrhundertwende 1900 mit einer Art Regression und mit den sogenannten »primitiven« Völkern assoziiert. Lulus Körperinszenierung in Wedekinds Stück variiert eine ähnliche Konstellation von Hysterie, Erotik und Wildheit.<sup>62</sup> Die »schamlosen Tänze« der Hauptfigur weisen auf fremde Bewegungen hin, die mit einem neuen anthropologisierten Körperverständnis und zugleich mit der Entstehung des modernen, »auf den Körper fokussierten freien Tanzes« einhergingen.<sup>63</sup> Lulus »wortlose Körperlichkeit«,<sup>64</sup> die von Wedekinds Retheatralisierung des Theaters zeugt, ist infolgedessen im Hinblick auf deren »Interkorporeität«<sup>65</sup> zu untersuchen: Sie weist darauf hin, dass im Theater der Jahrhundertwende die Zurschaustellung des Körpers, die für die Völkerschauen charakteristisch war, sowie ein von experimentellen Methoden der Anthropologie geprägtes Körperverständnis wiederaufgenommen wurden.

Der Bezug zur damaligen physischen Anthropologie wird am Ende des Stückes *Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragödie* besonders unterstrichen. Im vorletzten Auftritt wird Lulu von Jack the Ripper ermordet, der ihr die Geschlechtsteile herausschneidet und gleich danach seine Absicht mitteilt, sie als Organpräparate dem London Medical Club zu vermachen:

*When I am dead and my collection is put to auction, the London Medical Club will pay a sum of threehundred pounds for that prodigy, I have conquered this night. The professors and the students will say: That is astonishing!*<sup>66</sup>

Man denke an die Art und Weise, wie die physische Anthropologie am Ende des 19. Jahrhunderts mit dem Körper umgeht. Die Wedekind-Forscherin Ruth Florack verweist in diesem Zusammenhang auf folgende Stelle in der schon erwähnten anthropologischen Studie *Das Weib in der Natur- und Völkerkunde*,<sup>67</sup> welche die Worte des Anthropologen und Arztes Robert Hartmann zitiert und sich auf den *Materialwert* des Körpers fokussiert:

Jeder Stubenethnologe würde erstaunen, wenn ich ihm ein Glas voll sogenannter Hottentottenschürzen aus dem Präpariersaale der Haupt- und Weltstadt Berlin stammend, fein säuberlich und in Alkohol aufbewahrt, vorweisen würde l.l.l. Für jetzt mangelt es noch an genügendem Material.<sup>68</sup>

Wedekind spielt also auf die Wissenschaft seiner Zeit an und assoziiert sie mit Lulus Ermordung, als würde die Zurschaustellung der Hauptfigur, die im Prolog des Tierbändigers in der Fassung aus dem Jahre 1895 anschaulich gemacht

wird,<sup>69</sup> konsequenterweise in die Verwendung ihres Körpers als anatomisches und anthropologisches Material hineinmünden. Auf diese Weise hebt Wedekind Kontinuitäten zwischen der Körperinszenierung auf der Zirkus- oder Theaterbühne im Rahmen der sogenannten Retheatralisierung und der Inventarisierung des Körpers in den damaligen anthropologischen Experimenten hervor.

Das neue Körper- und Theaterverständnis, das sich in den Völkerschauen symptomatisch manifestierte und die charakteristisch für die Retheatralisierung des Theaters sowie für dessen Anthropologisierung war, schlug sich nicht nur in Stücken der klassischen Moderne nieder, sondern muss ebenso als entscheidend für die Gründung der Theaterwissenschaft am Anfang des 20. Jahrhunderts angesehen werden. Die vom Gründer des weltweit ersten Instituts für Theaterwissenschaft in Berlin, Max Herrmann, verlangte Trennung von Drama und Theater<sup>70</sup> ging mit einer Herausstellung des Raums und zugleich des Körpers einher. Nach Herrmann sei nämlich »das theatralisch Entscheidendste das Miterleben der wirklichen Körper und des wirklichen Raums«. <sup>71</sup> Er verweist in seinem Aufsatz *Das theatralische Raumerlebnis* auf »den Raum, in dem die Darsteller ›ihre‹ Erlebnisse körperlich zum Ausdruck zu bringen haben«, und zugleich auf die »mitschöpferische Tätigkeit des Publikums«, die »in einer Aufnahme nicht sowohl durch den Gesichtssinn wie vielmehr durch das Körpergefühl« besteht.<sup>72</sup> Die Theorie des Theaters als Theorie der Performance bezieht sich noch heute auf Herrmanns Aufsatz, um eine Auffassung des Körpers als *Material* zu vertreten: Fischer-Lichtes *Ästhetik des Performativen* zufolge verschob Max Herrmann »den Fokus vom Körper als Zeichenträger, als Ausdruck und Übermittler bestimmter Bedeutungen, auf den ›wirklichen Körper«, d.h. vom Zeichenstatus des Körpers auf seinen Materialstatus.«<sup>73</sup> Die entstehende Theaterwissenschaft bezog auch anthropologische Ansätze ein, da sie sich in Abgrenzung von der Literaturwissenschaft unter anderem auf die Völkerpsychologie<sup>74</sup> sowie auf die Völkerkunde<sup>75</sup> stützte. Unter den Begründern der neuen Disziplin in Deutschland ist hierbei die Rolle von Artur Kutscher und Carl Niessen hervorzuheben: Beide gingen »von der These aus, dass alle Arten von Aufführungen auf eine anthropologische Konstante zurückzuführen seien, nämlich auf einen angeborenen Trieb, jegliche geistigen, seelischen und emotionalen Zustände körperlich auszuagieren.«<sup>76</sup> Solche anthropologischen Vorstellungen, in denen die Materialität des Körpers in den Mittelpunkt rückte, setzten sich zwar in der Theaterwissenschaft nicht gänzlich durch,<sup>77</sup> aber ihr unterschwelliges Fortwirken in die Gegenwart hinein wäre zu untersuchen.

Wenn die Völkerschauen in theaterwissenschaftlicher Perspektive nicht als Sonder-Phänomen, sondern als genuiner Bestandteil der Theaterkultur um 1900 betrachtet werden, fallen die Verbindungslinien auf, die zwischen dem

Körperverständnis der physischen Anthropologie und der Körperinszenierung bei der Retheatralisierung des Theaters verlaufen. Zugespitzt formuliert: Die Entwicklung des modernen Theaters um die Jahrhundertwende und die Geburt der Theaterwissenschaft am Anfang des 20. Jahrhunderts müssen teilweise auf den Geist der Anthropologie zurückgeführt werden.

Es stellt sich außerdem die allgemeinere Frage, inwiefern die Anthropologisierung des Theaters – die in einem größeren Zusammenhang nicht unbedingt auf die physische Anthropologie zu beschränken ist – immer noch emblematisch für unser heutiges Theaterverständnis ist. Die Retheatralisierung des Theaters – das heißt die Behauptung des Theaters als Kunst der Aufführung, die sich um 1900 vom dramatischen Text emanzipierte und die mit einer Aufwertung des Körpers sowie mit einem bestimmten Körperwissen einherging – mündete in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in die performative Wende des Theaters und der Theaterwissenschaft. Dem Theaterwissenschaftler Ralf Remshardt zufolge standen die Theaterwissenschaft und dann die Theorie der Performance stets in enger Verbindung mit Anthropologie und Ethnologie.<sup>78</sup> Am Ende des 20. Jahrhunderts hob der Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann in seinem 1999 erschienenen und zum Standardwerk gewordenen Essay *Postdramatisches Theater* ebenso die Bedeutung des »wirklichen Körpers« für das Theater hervor und bezog sich auf eine anthropologische Perspektive, um das Theater als »Alternative zu den elektronischen Bildern«<sup>79</sup> zu definieren. Die Konstellation von Theater, Körper und Anthropologie wäre also auch – als mögliche Fortsetzung des vorliegenden Artikels – im Hinblick auf das heutige Paradigma der Performance und auf das Gegenwartstheater zu untersuchen.

#### Anmerkungen

---

- 1 Der vorliegende Beitrag basiert auf dem im Rahmen des Workshops *Weltliteratur im (sehr) langen 19. Jahrhundert. Globalisierung, Universalisierung, Anthropologisierung der Literatur?* (21. Juni 2016, Universität Sorbonne Nouvelle/ CEREQ, Organisatorin: Céline Trautmann-Waller) präsentierten Vortrag »Völkerschauen und die Anthropologisierung des Theaters um die Jahrhundertwende 1900«.
- 2 Eric Baratay, Elisabeth Hardouin-Fugier, *Zoos. Histoires des jardins zoologiques en Occident (XVIème-XXème siècle)*, Paris 1998, 153ff.
- 3 Vgl. Volker Barth, *Die Inszenierung fremder Körper auf der Pariser Weltausstellung von 1867*, in: Claudia Jeschke, Helmut Zedelmaier (Hg.), *Andere Körper - Fremde Bewegungen. Theatrale und öffentliche Inszenierungen im 19. Jahrhundert*, Münster 2005, 35–56.
- 4 Hilke Thode-Arora, *Hagenbeck et les tournées européennes. L'élaboration du zoo humain*, in: Nicolas Bancel u.a. (Hg.), *Zoos humains. Au temps des exhibitions humaines*, Paris 2004, 81–89, hier 86.

- 5 Anne Dreesbach, *Gezähmte Wilde. Die Zurschaustellung ›exotischer‹ Menschen in Deutschland 1870-1940*, Frankfurt/Main-New York 2005, 49.
- 6 Dreesbach, *Gezähmte Wilde*, 302.
- 7 Zu Hagenbecks Unternehmen sind die bahnbrechenden Forschungen Hilke Thode-Aroras, *Für fünfzig Pfennig um die Welt. Die Hagenbeckschen Völkerschauen*, Frankfurt/Main-New York 1989, zu nennen, während Anne Dreesbach 2005 in *Gezähmte Wilde. Die Zurschaustellung ›exotischer‹ Menschen in Deutschland 1870-1940* eine allgemeinere Synthese zu den Völkerausstellungen in Deutschland bietet. Zu erwähnen wäre auch der 2004 erschienene Sammelband *Zoos humains. Au temps des exhibitions humaines*, welcher die Schaustellungen außereuropäischer Menschen nicht nur in Europa, sondern auch in Amerika berücksichtigt und dadurch das Ausmaß des Phänomens veranschaulicht.
- 8 Dreesbach, *Gezähmte Wilde*, 320.
- 9 Ebd..
- 10 Der Begriff der »Retheatralisierung« wurde um die Jahrhundertwende 1900 vom Theaterautor und Regisseur Georg Fuchs geprägt; vgl. Georg Fuchs, *Die Revolution des Theaters - Ergebnisse aus dem Münchener Künstler-Theater*, München 1909.
- 11 Dreesbach, *Gezähmte Wilde*, 150.
- 12 Nic Leonhardt, *Piktoral-Dramaturgie. Visuelle Kultur und Theater im 19. Jahrhundert (1869-1899)*, Bielefeld 2007, 244.
- 13 *Die Sioux-Indianer im Berliner Panoptikum*, in: *Illustrierte Zeitung*, 2.2.1884, 91; zitiert nach Leonhardt, *Piktoral-Dramaturgie*, 244. Vgl. auch das Onlinearchiv, das auf der privaten Sammlung des Anthropologen Clemens Randauer, der Collection Randauer, basiert: [http://www.humanzoos.net/?page\\_id=6941](http://www.humanzoos.net/?page_id=6941) letzter Zugriff 8.3.2018l.
- 14 Barth, *Die Inszenierung fremder Körper*, 44.
- 15 Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/Main 2004, 136.
- 16 Gilles Boetsch, Yann Ardagna, *Le sauvage et L'anthropologue*, in: Bancel u.a. (Hg.), *Zoos humains*, 55–62, hier 58 und 73.
- 17 Gabriele Dürbeck, »Meine wüden nackten Freunde im Stillen Meer«. *Ethnographie und Realismus in der deutschen Südseeliteratur*, in: Michael Neumann, Kerstin Stüssel (Hg.), *Magie der Geschichten. Weltverkehr. Literatur und Anthropologie in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Konstanz 2011, 93–112, hier 95.
- 18 Dreesbach, *Gezähmte Wilde*, 283.
- 19 Ebd., 289, 290 und 296.
- 20 Vgl. Pascal Blanchard u.a. (Hg.), *Sexe, race & colonies. La domination des corps du XVème siècle à nos jours*, Paris 2018.
- 21 Felix von Luschan, *Deutschland und seine Kolonien im Jahre 1896*, Berlin 1897, 203.
- 22 Vsevolod Meyerhold, *Theaterarbeit 1917-1930*, München 1974, 73.
- 23 Dreesbach, *Gezähmte Wilde*, 303.
- 24 Pascal Blanchard u.a. *Exhibitions. L'invention du sauvage*, in: Pascal Blanchard u.a. (Hg.), *L'invention du sauvage. Exhibitions*, Arles 2011, 20–53, hier 35 f.
- 25 Sylvie Chalave, *Cirque, scènes et café-théâtre ou le mélange des genres (1850-1930)*, in: Blanchard u.a. (Hg.), *L'invention du sauvage*, 236–251, hier 236.
- 26 Leonhardt, *Piktoral-Dramaturgie*, 278.
- 27 Ebd., 279. Leonhardt zitiert dabei die Akte des Polizei-Präsidii zu Berlin, betreffend den Zirkus »Renz«.
- 28 Alfred Kerr, *Wo liegt Berlin? Briefe aus der Reichshauptstadt 1895-1900*, Berlin 1997, 153–154 und 156.

- 29 Kerr, *Wo liegt Berlin?*, 150–152 (Brief vom 3. Mai 1896) und 154–157 (Brief vom 10. Mai 1896).
- 30 Dreesbach, *Gezähmte Wilde*, 79.
- 31 Ebd.
- 32 Martial Poirson, *Tristes spectacles. Exhibitions fin-de-siècle*, in: Nathalie Coutelet, Isabelle Moindrot (Hg.), *L'altérité en spectacle 1789-1918*, Rennes 2015, 67–81, hier 68.
- 33 Phillip B. Zarrilli u.a., *Theatre Histories. An Introduction*, London 2006.
- 34 Erika Fischer-Lichte, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Fachs*, Tübingen 2010, 151.
- 35 Ebd., 158 f.
- 36 Fischer-Lichte zitiert eine Rezension der *Neuen Rundschau* aus dem Jahre 1902, nach der die Eigenart der japanischen Schauspieler darin bestehe, dass hier »alle Wirkung auf die Sinne gerichtet« sei (ebd., 164).
- 37 Ebd., 165.
- 38 Fischer-Lichte befasste sich aber in anderen Beiträgen mit dem Phänomen der Völkerschauen. Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Rite de passage im Spiegel der Blicke*, in: Kerstin Gernig (Hg.), *Fremde Körper. Zur Konstruktion des Anderen in europäischen Diskursen*, Berlin 2001, 296–315.
- 39 Anne Décoret-Ahiha, *Du tréteau au plateau. Les danseurs exotiques sur les scènes françaises*, in: Blanchard u.a. (Hg.), *L'invention du sauvage*, 342.
- 40 Leonhardt, *Piktoral-Dramaturgie*, 279 und 283.
- 41 Ebd., 284 f.
- 42 So erklären Jörg von Brincken und Andreas Enghart im Nachschlagewerk *Einführung in die moderne Theaterwissenschaft*, dass Wedekind »sein dramatisches Schaffen strukturell, motivisch sowie im Hinblick auf den darin intensiv geführten Körperdiskurs an den Unterhaltungsformen von Variété, Music-Hall und nicht zuletzt am Zirkus orientierte« (Jörg von Brincken, Andreas Enghart, *Einführung in die moderne Theaterwissenschaft*, Darmstadt 2008, 72).
- 43 Frank Wedekind, *Die Tagebücher. Ein erotisches Leben*, hg. von Gerhard Hay, Frankfurt/Main 1986, 46, 48, 77, 169, 173 und 225.
- 44 Ebd., 118, 194 f. und 226.
- 45 Frank Wedekind, *Werke*, hg. von Hartmut Vinçon, Darmstadt 1996, Bd. III.2, 1074.
- 46 Albert Gouaffo, *Wissens- und Kulturtransfer im kolonialen Kontext. Das Beispiel Kamerun-Deutschland (1884-1919)*, Würzburg 2007, 82.
- 47 Frank Wedekind, *Werke*, hg. von Hartmut Vinçon, Darmstadt 1996, Bd. III.1, 146.
- 48 Wedekind, *Werke*, Bd. III.2, 1005.
- 49 Wedekind, *Werke*, Bd. III.1, 368.
- 50 Artur Kutscher, *Frank Wedekind*, München 1922, Bd. 1, 337.
- 51 Wedekind, *Werke*, Bd. III.2, 1046.
- 52 Hermann Ploss, *Das Weib in der Natur- und Völkerkunde. Anthropologische Studien*, Berlin 1885, 500, <https://archive.org/stream/dasweibindernat02plogsoog/dasweibindernat02plogsoog.djvu.txt> letzter Zugriff 22.9.2018l.
- 53 Ebd., 696 f.
- 54 Wie der Berliner Sexualforscher Iwan Bloch in seinem Buch aus dem Jahre 1907 *Das Sexualleben unserer Zeit in seinen Beziehungen zur modernen Kultur* feststellte, wurde die anthropologische Studie *Das Weib in der Natur- und Völkerkunde*, die einen gewissen Publikumserfolg erntete und in mehreren Auflagen erschien, im Hinblick auf ihre »pikanten, selbst obszönen Details« hauptsächlich von Laien gele-

- sen (Iwan Bloch, *Das Sexualleben unserer Zeit in seinen Beziehungen zur modernen Kultur*, Berlin 1907, 811). Der Literaturwissenschaftlerin Ruth Florack zufolge »stellt Wedekind insofern einen recht typischen Leser der Epoche dar« (Ruth Florack, *Wedekinds Lulu. Zerrbild der Sinnlichkeit*, Tübingen 1995, 151).
- 55 Ploss, *Das Weib in der Natur- und Völkerkunde*, 138, 140 und 152f.
- 56 Kutscher, *Frank Wedekind*, 337.
- 57 Richard von Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis*, Stuttgart 1886.
- 58 Pierre Dufour, *Histoire de la prostitution chez tous les peuples du monde depuis l'Antiquité la plus reculée jusqu'à nos jours*, Paris 1851–1853, 6 Bde.
- 59 Wedekind, *Werke*, Bd. III.1, 163. Die »Samaqueca« ist ein volkstümlicher südamerikanischer Tanz. Dazu sind in Reiseberichten des 19. Jahrhunderts folgende Kommentare zu lesen: »Die Samaqueca ist ein höchst unanständiger Tanz, der fast nur von Negern getanz wird« (vgl. Johann Jakob von Tschudi, *Peru. Reiseskizzen aus den Jahren 1838-1842*, St. Gallen 1846, 189).
- 60 Wedekind, *Werke*, Bd. III.1, 375.
- 61 Rae Beth Gordon, *Entre Charcot et Darwin. Le café conc' et le music-hall parisiens (1875-1908)*, in: Coutelet, Moindrot, *L'Altérité en spectacle 1789-1918*, 203–220, hier 213; Rae Beth Gordon, *Dances with Darwin 1875-1910. Vernacular Modernity in France*, Farnham 2009.
- 62 Florence Baillet, *Le regard interrogé. Lulu ou la chair du théâtre*, Paris 2013, 71f.
- 63 Katrin Hafemann, *Schamlose Tänze. Bewegungs-Szenen in Frank Wedekinds »Lulu«-Doppeltragödie und »Mine-Haha« oder »Über die körperliche Erziehung junger Mädchen«*, Würzburg 2010, 15. Hafemann weist auch im Zusammenhang mit Lulus Tänzen auf das Modell der Völkerschauen hin: »Das Interesse an der Besichtigung fremder, exotischer Völker wuchs zu diesem Punkt stark an [...]. Das Aussehen und Verhalten der gezeigten Menschen wurde genau studiert, festgehalten und die Körperteile wurden vermessen [...]. Dieses Modell der Völkerschauen lässt sich auf das Modell der Geschlechter übertragen.« (Ebd., 14).
- 64 Ebd., 7.
- 65 Der Begriff wird von Maren Möhring in Bezug auf die Jahrhundertwende 1900 verwendet: Maren Möhring, *Nacktheit und Fremdheit. Praktiken der Selbstverfremdung in der deutschen Nacktkultur*, in: Jeschke, Zedelmaier (Hg.), *Andere Körper. Fremde Bewegungen*, 273–292, hier 290. Im erwähnten Beitrag befasst sich Maren Möhring mit der »Rezeption von Völkerschauen seitens der Nacktkulturbewegung« (ebd., 274).
- 66 Wedekind, *Werke*, Bd. III.1, 311.
- 67 Florack, *Wedekinds Lulu*, 103f.
- 68 Ploss, *Das Weib in der Natur- und Völkerkunde*, 170.
- 69 Wedekind, *Werke*, Bd. III.1, 315–317.
- 70 Stefan Corssen, *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft*, Tübingen 1998, 15.
- 71 Max Herrmann, *Das theatralische Raumerlebnis (1931)*, in: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hg.), *Raumtheorie. Grundagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/Main 2012, 501–513, hier 509.
- 72 Ebd., 508.
- 73 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 52.
- 74 Corssen, *Max Herrmann*, 51–56.
- 75 Einer der Begründer der Theaterwissenschaft in Deutschland, Carl Niessen – der sich während des Dritten Reichs mit seiner Einstellung zum Nationalsozialismus kompromittierte –, plädierte in seiner programmatischen Schrift aus dem Jahre 1927,



*Aufgaben der Theaterwissenschaft*, dafür, dass die neu entstehende Disziplin sich auf die Völkerkunde berufe (vgl. Carl Niessen, *Aufgaben der Theaterwissenschaft*, in: *Die Scene. Blätter für Bühnenkunst*, 17[1927]5, 44–49).

76 Erika Fischer-Lichte, *Theaterwissenschaft*, in: dies., Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart 2005, 351–358, hier 352.

77 Ebd., 352 und 354.

78 Ralf Remshardt, *La performance médiatisée, un défi aux études théâtrales*, in: Jean-Marc Larrue (Hg.), *Théâtre et intermédialité*, Villeneuve d'Ascq 2015, 57–78, hier 59.

79 Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Berlin 1999, 141.

---

*Marcus Twellmann*

## Nationalliteratur als Weltliteratur

*Zur Aufgabe der Philologien<sup>1</sup>*

---

### I.

»Weltliteratur«, das Wort ist ein Auftrag. Einer der Erstverwender hat ihn erteilt: »Nationalliteratur will jetzt nicht viel heißen«, so ließ Goethe Anfang des Jahres 1827 vernehmen, »die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit, und jeder muß jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen.« Nicht ohne das Zutun der »strebenden Literatoren« waren nationale Schranken zu überwinden.<sup>2</sup> Als Literaturwissenschaftler an der Wende zum dritten Jahrtausend dieses Projekt unter dem Eindruck eines neuerlichen Globalisierungsschubs wieder aufnahmen, war damit nicht selten ein Bekenntnis zum Kosmopolitismus verbunden. Mochte dem Gedanken der Nation im frühen 19. Jahrhundert ein emanzipatorisches Versprechen von bürgerlicher Gleichheit, demokratischer Selbstbestimmung und Konstitutionalisierung innegewohnt haben, es hatte sich längst erschöpft. In zwei Weltkriegen hatte der Nationalismus sein destruktives Wesen gezeigt und nach dem Zerfall der Sowjetunion kehrte in Südosteuropa unheimlich wieder, was man hinter sich lassen wollte. Angesichts neo-nationalistischer Bewegungen, die seither auch im Westen des Kontinents sowie in vielen Ländern der Welt aufgekommen sind, möchte man wiederholen: Die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit, und jeder muss jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen.

Eine darum bemühte Literaturwissenschaft wird ihrem Gegenstandsbegriff einen kontrafaktischen Zug geben. Goethes Aufruf zum Trotz sollte die Epoche der nationalen Bewegungen und der Nationenbildung sobald nicht zu Ende gehen, ganz im Gegenteil: Seit dem Wiener Kongress wurde der Teil der Welt, der in der Form des autonomen Nationalstaats regiert wird, stetig größer. Als die Rede von Weltliteratur wieder aufkam, war diese Organisationsform des Politischen bereits nahezu alternativlos, und wenn in den 1990er Jahren Globalisierung erneut auffällig wurde, so dauerte das »westfälische Zeitalter« doch fort.<sup>3</sup> Seit dem 18. Jahrhundert vollzieht sich der Prozess weltweiter Verflechtung, so lehrt die Globalgeschichte, parallel und simultan zur Ausbreitung von Nationalstaatlichkeit.

II.

Die Germanistik ist in besonderem Maße mit dem Umstand vertraut, dass Literatur an Prozessen der Nationenbildung teilhat. Schließlich ist im deutschsprachigen Raum jene besondere Form entstanden, die als Kulturnation angesprochen wird. In der Frühphase der nationalen Bewegung waren Literaten federführend an ihrer Hervorbringung beteiligt. Bald sorgte die Literarhistorie für identitäre Selbstversicherung, indem sie eine endogene, aus autochthonen Quellen gespeiste Kulturentwicklung beschrieb. Die Geschichte der deutschen Literatur wurde als ein Prozess der Entfaltung gedeutet, der die Nation zu sich selbst kommen ließ.<sup>4</sup> Mithin ist die Selbstkritik der Soziologie, einer anderen Wissenschaft aus dem 19. Jahrhundert, auch auf die Philologie zu beziehen: Sie hatte teil an einem »methodologischen Nationalismus«,<sup>5</sup> der die Forschung von vornherein auf den Nationalstaat und dessen angebliche Vorgeschichte beschränkte. Man näherte sich der Literatur so als ob diese innerhalb geschlossener Grenzen stattfände; grenzüberschreitende Prozesse blieben außer Acht. Insofern war auch die Rede von »Nationalliteratur« kontrafaktisch.

Seit einiger Zeit bemühen sich die Philologien um eine »transnationale Wende«,<sup>6</sup> ohne der eigenen Fachgeschichte entnehmen zu können, wie dabei vorzugehen ist. Insofern die Komparatistik Nationalliteraturen als distinkte Vergleichseinheiten voraussetzte, bot sie ebenfalls keine Orientierung. Doch bediente die »vergleichende Literaturgeschichte« sich auch anderer Verfahren, wo sie etwa die »Wanderungen von Stoffen und Formen« untersuchte. Deshalb schlug Fritz Strich schon in den 1930er Jahren die Bezeichnung »Weltliteraturgeschichte« vor.<sup>7</sup>

Vielfach wird in dieser Sache Erich Auerbachs Aufsatz über *Philologie der Weltliteratur* herangezogen. Er entfaltet eine Gegenwartsdiagnose, die im letzten Kapitel der 1946 erschienenen Studie über literarische Wirklichkeitsdarstellung bereits angelegt war. *Mimesis* war an diejenigen gerichtet, welche »die Liebe zu unserer abendländischen Geschichte ohne Trübung bewahrt haben.«<sup>8</sup> Nach dem Weltkrieg waren nur von einer übernationalen, zunächst einer europäischen, dann einer weltweiten Gemeinschaft, der Menschheit, Schritte in eine bessere Zukunft zu erhoffen. »Jedenfalls aber ist unsere philologische Heimat die Erde«, das schien gewiss, »die Nation kann es nicht mehr sein.«<sup>9</sup> Als dieser Satz geschrieben wurde, erfuhr die Ausbreitung von Nationalstaatlichkeit jedoch einen Schub. Eine Vielzahl von abhängigen Territorien und Kolonien erlangte die Unabhängigkeit und schlug den Weg der Nationenbildung ein. »Die nationale Kultur«, so dachte nicht nur Frantz Fanon, »ist die Gesamtheit der Anstrengungen, die ein Volk im geistigen Bereich macht, um

die Aktion zu beschreiben, zu rechtfertigen und zu besingen, in der es sich begründet und behauptet hat.«<sup>10</sup>

Auerbach hätte eine solche Entwicklung durchaus erahnen können, betrieb er seine Studien doch von 1936 an im türkischen Istanbul. Dort wurde er Zeuge der kemalistischen Reformen: »Man hat hier alle Tradition über Bord geworfen und will auf europäische Art einen – extrem türkisch-nationalistischen – durchrationalisierten Staat aufbauen. Es geht phantastisch und gespenstisch schnell«,<sup>11</sup> berichtet der exilierte Philologe in einem Brief an Walter Benjamin. Mustafa Kemal »Atatürks« Projekt einer »technische[n] Modernisierung im europäischen Verstande, um das verhaßte und bewunderte Europa mit den eigenen Waffen zu schlagen«,<sup>12</sup> verdankte Auerbach Aufnahme und Anstellung in der Türkei. Die Reformen schlossen einen Umbau der Bildungsinstitutionen nach europäischem Vorbild ein. Man wollte die junge Elite der Republik von Europäern ausbilden lassen. Allein die Universität Istanbul beschäftigte mehr als vierzig solcher Exilanten und Einwanderer.

In gewisser Weise, Kader Konuk hat darauf hingewiesen, reicht Auerbach den Lesern von *Mimesis* einen Schlüsselbegriff für die Analyse nicht nur literarischer, sondern auch kultureller Prozesse.<sup>13</sup> Der Begriff der Nachahmung nämlich kann dazu benutzt werden, die türkische Westbindung zu analysieren. Zwar thematisiert der Philologe *Mimesis* in der Tradition der Poetik als literarische Nachahmung der Wirklichkeit, doch ist dieses Konzept mit dem anderen, hier eigentlich einschlägigen, dem rhetorischen Konzept einer Imitation vorbildlicher Autoren und Werke, unauflöslich verflochten. Eher könnte gegen Konuks Leseweise der Einwand erhoben werden, dass Auerbach die »mimetic appropriation of European culture«<sup>14</sup> durch die Türkei nur in Briefen berührte. Die alltägliche Erfahrung mit diesem Vorgang mag seinen Blick auf Europa geschärft haben,<sup>15</sup> doch befasste er sich in der wissenschaftlichen Arbeit nicht mit seinem Gastland. Dabei wurde zu eben der Zeit, als er sich bemühte, »die Hauptmerkmale des französischen, das heißt des sich bildenden europäischen Realismus«, zu bestimmen, »nämlich ernste Darstellung der zeitgenössischen alltäglichen gesellschaftlichen Wirklichkeit auf dem Grunde der ständigen geschichtlichen Bewegung«,<sup>16</sup> eine solche Schreibweise in der Türkei zum Gegenstand der Kulturpolitik. In den ersten Jahrzehnten der Republik betrieb man die Kanonisierung des literarischen Realismus von Staatswegen.<sup>17</sup>

Hinsichtlich der türkischen Imitation des europäischen Vorbilds fiel dem Beobachter nur die bittere Bemerkung ein, dass »die gegenwärtige Weltlage nichts ist als eine List der Vorsehung, um uns auf einem blutigen und qualvollen Wege zur Internationale der Trivialität und zur Esperantokultur zu führen.«<sup>18</sup> Die von Goethe ausgerufenen Epoche der Weltliteratur schien damit zu

Ende zu gehen. Die gesamte Welt erfahre eine »Standardisierung, sei es nach europäisch-amerikanischem, sei es nach russisch-bolschewistischem Muster«, bekanntlich setzt der Aufsatz aus dem Jahr 1952 mit diesem Befund ein: »Unsere Erde, die die Welt der Weltliteratur ist, wird kleiner und verliert an Mannigfaltigkeit. Weltliteratur aber bezieht sich nicht einfach auf das Gemeinsame und Menschliche überhaupt, sondern auf dieses als wechselseitige Befruchtung des Mannigfaltigen.«<sup>19</sup>

Nicht gegen diese Diagnose ist etwas zu sagen. Auerbachs Kommentatoren beklagen mitunter, er habe es nicht vermocht, »die Komplexität dieser transkulturellen Entwicklungen ebenso mit Blick auf sein Exilland wie auf eine weltumspannende Dimension zu überblicken«, während andere wie etwa der kubanische Anthropologe Fernando Ortiz in jenen Jahren bereits »eine wesentlich komplexer angelegte Kulturtheorie« der Transkulturation entworfen hätten.<sup>20</sup> Dementgegen sei zunächst daran erinnert, dass die kemalistischen Reformen in verschiedenen Bereichen wirkungsvoll auf Standardisierung zielten. Nach einer ersten Normierung der Bekleidung beschloss die Nationalversammlung Ende 1925 die Einführung des Gregorianischen Kalenders mit Jahreszählung nicht mehr nach der Hidschra Mohammeds, sondern nach Christi Geburt. War die Zeitrechnung bislang an den rituellen Gebetsvorschriften orientiert, so teilte man den Tag nun, wie international üblich, in 24 Stunden ein. 1928 wurden die lateinischen Buchstaben und Zahlen eingeführt, die Benutzung der arabischen Schrift wurde untersagt. Damit war die letzte Verbindung zur alten Ordnung und ihrer religiösen Grundlage gekappt. Nicht zuletzt schnitt man die Tradition der osmanischen Literatur vollends ab, wie Auerbach zutreffend bemerkt: »Es geht phantastisch und gespenstisch schnell, schon kann kaum noch wer arabisch oder persisch, und selbst türkische Texte des letztvergangenen Jahrhunderts werden schnell unverständlich, seit die Sprache zugleich modernisiert und am Urtürkischen neuorientiert ist und mit lateinischen Buchstaben geschrieben wird.«<sup>21</sup> Diese Anpassung an den westlichen Zeichenstandard ist nur einer, der mediale Aspekt einer umfassenden Angleichung der türkischen Literatur, die beispielhaft ist für eine Tendenz der Weltliteratur. Diese weise seit dem 18. Jahrhundert, so sieht es auch Franco Moretti, »ein wachsendes und zuweilen verblüffendes Maß an Gleichförmigkeit«<sup>22</sup> auf, ihr hauptsächlichlicher Veränderungsmechanismus sei Konvergenz. Nicht gegen die Gegenwartsdiagnose Auerbachs ist also etwas zu sagen, sondern gegen den melancholischen Rückblick auf die vergangene Mannigfaltigkeit des »Abendlands«. Was ihm auch aufgrund äußerer Umstände nicht möglich war, gehört zu den Aufgaben einer Philologie der Weltliteratur: Prozesse der »Standardisierung« in einem globalen Maßstab zu untersuchen.

III.

Die These des vorliegenden Aufsatzes lautet, dass die Vereinheitlichung der Literatur mit der Ausbreitung der Nation in einem engen Zusammenhang steht. Wer diesen beleuchten will, darf die Kritik am methodologischen Nationalismus nicht auf eine Kritik am Nationalismus verkürzen. Eine solche Gleichsetzung liegt nahe, weil die Rekonstruktion grenzüberschreitender Prozesse die Mythologie nationaler Autochthonie der Unwahrheit überführt und insofern geeignet scheint, diese zu entkräften. Zwar ließe sich eine reale Verflechtung aufzeigen, welche die Literaturwissenschaft lange Zeit nicht wahrhaben wollte oder zumindest vernachlässigte. Doch wäre eine solche Kritik kaum in der Lage, den Auswirkungen des methodologischen Nationalismus Rechnung zu tragen: Die Beschränkung der Sicht auf internationale Prozesse hat zu deren Intensivierung und damit zur Bildung einer nationalen Literatur beigetragen, die durch Schulen, Universitäten und andere Instanzen vermittelt wurde und die nationale Identifizierung der Bürger stärkte. Die nachträgliche Kritik kommt zu spät. Die Mythologie hat Fakten geschaffen, die die Literaturgeschichte schreiben berücksichtigen muss.

Solche Wirkmächtigkeit des Nationalismus bleibt zu beachten, weil er nicht etwa, wie es unter dem Eindruck der Rede von Globalisierung zeitweilig schien, an Bedeutung verloren hat.<sup>23</sup> Nicht aus *diesem* Grund ist die national gerahmte Geschichtsschreibung in eine Globalgeschichte zu überführen. Vielmehr gilt es, »die globalen Horizonte nationaler Geschichten systematisch zu rekonstruieren und zu fragen, in welchem Maße Nationalstaaten selbst als Produkt globaler Prozesse verstanden werden müssen.«<sup>24</sup> Mit anderen Worten: Der Nationalismus lässt sich nicht in einem nationalistischen Rahmen analysieren, *deshalb* bedarf es einer anderen Methode, die ihn exzentriert. Nicht mehr simultane Parallelprozesse sind dann in den Blick zu nehmen, sondern Nationalstaatsbildung, einschließlich der Formierung von Nationalliteratur, ist unter dem Aspekt der Globalisierung zu betrachten und in diesem Sinne: Nationalliteratur *als* Weltliteratur.

IV.

In dieser Sache wäre jene Beschreibung eines weltliterarischen Raums zu ergänzen, die Pascale Casanova vorgelegt hat. So gallozentrisch sie auch zunächst anmuten mag, muss man der These, Paris sei im 19. Jahrhundert zur Welthauptstadt der Literatur geworden, aus germanistischer Sicht doch nicht widersprechen. Allerdings wäre neben diesem einen dem anderen Pol der Weltli-

teratur gleiche Aufmerksamkeit zu verschaffen. Casanova hat seine Entstehung auf die »révolution herderienne«<sup>25</sup> zurückgeführt. Diese habe in den deutschen Ländern eine politisch heteronome Literatur hervorgebracht, die sich von der französischen unterscheidet. Aufgrund des hohen Alters der letzteren sei deren Bindung an die Nation in Vergessenheit geraten. So konnte die Literatur in Frankreich autonom werden, oder doch zumindest autonom scheinen, was ihr weltweit eine universelle Geltung verlieh. Als eine vermeintlich reine Literatur konnte sie zum Besitz aller Nationen werden.<sup>26</sup> Indes erwies die heteronome Literatur deutscher Provenienz sich als ebenso übertragbar. Dieses andere Modell der Weltliteratur, das wäre auszuführen, erlaubt es jeder Nation – insofern ist auch seine Geltung gewissermaßen universell –, die eigene Partikularität darzustellen.

Die Nachahmung des deutschen Modells im mitteleuropäischen Raum ist ein besonders bekanntes Beispiel. Herders *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* von 1791 enthalten ein Kapitel über »slavische Völker«, die als jugendliche Träger einer zukünftigen Weltkultur das Ideal der Humanität verwirklichen sollten. Schon in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts wurden diese Seiten in die polnische, die serbokroatische und andere Sprachen übersetzt. In der Zeit des mitteleuropäischen »Völkerfrühlings« trugen sie dazu bei, das Gefühl einer in Sprache und Kultur begründeten Zusammengehörigkeit zu erwecken – nicht lange, und das Habsburgerreich wurde als »Völkerkerker« angesehen.

Teils wurde das deutsche Modell auf andere Weise übersetzt. In Russland wie in anderen Ländern, deren Kultur bislang französisch geprägt war, wirkte Germaine de Staël als Vermittlerin. In *De l'Allemagne* stellt sie Goethe, Schiller und Bürger als Repräsentanten einer modernen Schule vor, die allein einen wahrhaft nationalen Charakter besitze, und schreibt ihnen unterschiedliche Begabungen zu: »Goethe hat mehr Einbildungskraft, Schiller mehr Sensibilität, und Bürger ist unter allen derjenige, welcher das am meisten populäre Talent besitzt.«<sup>27</sup> Zu den Lesern dieses Werks zählte der ukrainische Schriftsteller Orest M. Somov, der 1823 in seinem Essay *O romantitscheskoi poesii (Über die romantische Dichtung)* erklärte, das russische Volk brauche »eine eigene nationale [narodnaja] Dichtkunst, die nicht nachahmt und von fremden Überlieferungen unabhängig ist.«<sup>28</sup> Gleichwohl empfiehlt er – es scheint zunächst paradox – den russischen Schriftstellern Goethe, Schiller und Bürger als Muster.

Deren Schreiben qualifiziert er mit einem in seiner Sprache eben erst gebildeten Wort: *Narodnost'* (Nationalität, Volkstümlichkeit). Es zeichnet bei Somov literarische Verfahren solcher Schriftsteller aus, die dem Leser de Staëls repräsentativ für die deutsche Literatur schienen.<sup>29</sup> Neben der Ablehnung von

Regelpoetik und Imitation wird das Streben nach *narodnost*‘ und *mestnost*‘ (Lokalkolorit) als Merkmal einer künftigen romantischen Literatur Russlands angegeben. Da es sich dabei um eine eigene, nationale Literatur handeln soll, wird die französische Vorbildliteratur nicht einfach durch die deutsche ersetzt. Vorbildlich war die letztere insofern, als an ihr ein Verfahren der Hervorbringung des Eigenen zu studieren war. Es beruhte auf der Hinwendung zur Kultur des *narod*, des einfachen Volks – vor allem darin bestand die herderianische Revolution.

Dass dem Nachahmungskonzept in diesem Zusammenhang eine neuartige Bedeutung zukam, ist bemerkenswert. Die *Querelle des Anciens et des Modernes* hatte nicht nur das Geschichtsmodell eines linearen Fortschritts etabliert und Möglichkeiten erprobt, es mit dem älteren zyklischen zu verbinden. Sie hatte auch das rhetorische Konzept der *imitatio veterum* für eine umfassende Geschichtsreflexion nutzbar gemacht. Als man diesen Streit im Frankreich des ›Sonnenkönigs‹ Louis XIV. austrug, bestand wenig Anlass, den Blick auf die Nachbarvölker zu richten. Es herrschte ein allgemeines Höhepunktbewusstsein. Im deutschsprachigen Raum aber wurde die *Querelle* später im Wissen um die eigene Unterlegenheit rezipiert. Den Mangelbefund der vergleichenden Betrachtung deutet Herder im Rahmen des Fortschrittsmodells temporal als geschichtliche Verspätung. Dabei nutzt er das Konzept der Imitation, um das Verhältnis nicht mehr zu den Alten, sondern nun zu den Nachbarn zu deuten: »Wir wachten auf, da es allenthalben Mittag war und bei einigen Nationen sich gar schon die Sonne neigte. Kurz, *wir kamen zu spät*. / Und weil wir so spät kamen, *ahmten wir nach*: denn wir fanden viel Vortreffliches nachzuahmen.«<sup>30</sup> Für eine gewisse Zeit war der eigene Rückstand demnach ein Vorteil. Die Errungenschaften der weiter fortgeschrittenen Nationen waren zu übernehmen, um diese einzuholen. Dann aber stand die Lösung aus der mimetischen Abhängigkeit an: »Lehrgeld in erzwungenen Nachäffungen haben wir gnug gegeben.«<sup>31</sup> Gegen eine schriftlich kodifizierte Klassik und ihre rhetorische Imitationsdisziplin die kulturellen Traditionen der unteren Volksschichten zu mobilisieren, darin bestand Herders Revolutionsstrategie.

## V.

Nach Moretti lässt sich das zuweilen verblüffende Maß an Gleichförmigkeit im Bereich der Weltliteratur »am besten mit Hilfe einer (bestimmten Form von) Weltsystemanalyse erklären«,<sup>32</sup> nämlich jener Immanuel Wallersteins. Diese stützt sich auf Vorarbeiten lateinamerikanischer Dependenztheoretiker, die bereits in den späten 1950er Jahren gegen die liberale Modernisierungstheorie und die daraus abgeleiteten entwicklungspolitischen Maßgaben das Argument



vorgetragen hatten, der Entwicklungsstand vormaliger Kolonien sei durch deren einseitige Abhängigkeit von nordamerikanisch-europäischen Zentren des kapitalistischen Weltmarkts bedingt. Auch nach ihrer formalen Entlassung in die politische Unabhängigkeit müssten die Länder der Peripherie unterentwickelt bleiben, da man sie im Rahmen einer internationalen Arbeitsteilung zum ungleichen Tausch ihrer Produkte und Rohstoffe zwingt. Demnach sind die Ursachen ihrer Misere nicht in diesen Ländern selbst, sondern in Verhältnissen globaler Ungleichheit zu suchen, die mittels der Unterscheidung von ›Zentrum‹ oder ›Kern‹ und ›Peripherie‹, später auch ›Semi-Peripherie‹, konzipiert wurden. Über die vergleichende Betrachtung einzelner Staaten hinausgehend konnte die Welt so als ein differenziertes Ganzes, als ein ›System‹, begriffen werden.<sup>33</sup>

In Anlehnung an Wallerstein hat Moretti sein Projekt einer komparativen Morphologie des Romans ausformuliert und sogar ein Gesetz der literarischen Evolution konzipiert: »In Kulturen an der Peripherie des literarischen Systems (das heißt in fast allen inner- und außereuropäischen Kulturen) erwächst der moderne Roman zunächst nicht aus einer autonomen Entwicklung, sondern aus einem Kompromiss zwischen einem formalen westlichen (für gewöhnlich französischen oder englischen) Einfluss und den einheimischen Stoffen.«<sup>34</sup> Dieses nomothetische Wagnis stützt sich auf die unausgesprochene Annahme, die weltökonomische Ungleichheit finde ihre homologe Entsprechung im Bereich der Weltliteratur, auch hier erwiesen sich Entwicklungen an der Peripherie als abhängig vom Einfluss der europäischen Zentren. Zwar vertritt Wallerstein nicht den vereinfachten Determinismus der marxistischen Orthodoxie, doch weist die Weltsystemanalyse, bei aller Relativierung, vor allem ökonomischen Faktoren eine explanatorische Funktion zu.

Diese neo-marxistische Behauptung eines Primats der Ökonomie hat die Kritik einer kulturalistisch orientierten Weltgesellschaftstheorie auf sich gezogen. »Das gesamte Gebäude der Moderne« sei »als eine wesentlich kulturelle Einrichtung zu betrachten: als die kulturelle Festlegung der Identität moderner ›Akteure‹«,<sup>35</sup> auf dieser These basiert eine Theorie der *world polity*, später war auch von *world society* und *world culture* die Rede, die der amerikanische Soziologe John Meyer und seine Mitarbeiter entwickelt haben. Mit Blick auf eine Weltstaatengemeinschaft, die sich im ausgehenden 19. Jahrhundert herausbildete, fragt dieser weberianische Ansatz nach der Verbreitung formal-rationalisierter Muster. Im Anschluss an die neo-institutionalistische Organisationsforschung wird das Institutionelle als eine Konstitutionsbedingung aufgefasst, dies vor allem unterscheidet den neuen von älteren Institutionalismen. Übergreifende und dauerhafte Erwartungsstrukturen schränken demnach das Handeln von Individuen und Organisationen nicht lediglich ein, sie ermögli-

chen es allererst. Gleiches gelte für einen dritten Akteurstyp, den Nationalstaat. Auch dieser ist mithin dezentriert auf seine weltkulturelle Einbettung hin zu betrachten.

Diese Theorie wurde von Seiten der Literaturwissenschaft bislang nicht aufgegriffen. Dabei ist ihr der Begriff der ›Institution‹ altvertraut – man denke an Germaine de Staëls Abhandlung *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, eine Literatursoziologie aus dem Jahr 1800. Auch finden sich in diesem Gegenstandsbereich sogleich Anhaltspunkte für die neo-institutionalistische Leitthese, setzt literarisches Handeln doch ein ganzes Bündel gesellschaftlicher Einrichtungen voraus. Autorschaft etwa ist keine Naturgegebenheit, sie wird durch Prozesse der Institutionalisierung hervorgebracht und aufrechterhalten. Auch die Geschichte literarischer Gattungen ist überzeugend als Prozess des »Auskristallisierens, Stabilisierens und institutionellen Festwerdens von dominanten Strukturen«<sup>36</sup> beschrieben worden. Mit Hilfe Meyers, darauf möchte der vorliegende Aufsatz hinweisen, könnte man die methodologisch noch nationalistische Makroperspektive der literarisch-sozialen Institutionengeschichte erweitern und so den Ansatz zu einer Weltliteraturgeschichte gewinnen.

Die Ursprünge der Weltkultur verortet Meyer in den westlichen Gesellschaften.<sup>37</sup> Er greift Webers Theorie der »okzidental Rationalisierung« auf, um ihr Bezugsfeld global zu entgrenzen und dem älteren Divergenzbefund gegenüber ein Konvergenzpostulat zu erheben. Nach dem Zweiten Weltkrieg hätten die rationalisierten Kulturmuster des Westens allorten traditionale Institutionen wie Clans, Familien und Netzwerke weitgehend verdrängt. Der Ansatz zu einer Erklärung dieser globalen Vereinheitlichung ist ebenfalls der Organisationsforschung entlehnt. Paul DiMaggio und Walter Powell hatten drei Mechanismen unterschieden, die »institutionelle Isomorphie« produzieren: Zwang, normativer Druck und Imitation<sup>38</sup> – die Akteure der Weltgesellschaft finden, um mit Herder zu sprechen, »viel Vortreffliches nachzuahmen«. Meyer, das ist ein eigentümlicher Zug seiner Weber-Rezeption, führt die Präferenz für bestimmte Modelle weniger auf deren Effizienz zurück als auf ihre Legitimität. Die Diffusion des Nationalstaats verdankt sich demnach dem »Mythos« einer nicht hinterfragten, insofern irrationalen, Rationalitätszuschreibung.

Diese kulturalistische Theorie der Weltgesellschaft, darauf kommt es hier an, bietet eine andere Erklärung für Phänomene globaler Konvergenz, die mit der ökonomistischen zu verbinden wäre, was hier nur angemerkt werden kann. Bleiben wir, um zumindest das Problem zu verdeutlichen, bei dem Beispiel der türkischen Republik, deren Gründung ein prominenter Fall aktiver Nachahmung des nationalstaatlichen Modells ist. Schon im 19. Jahrhundert waren

die Osmanen vielleicht unfreiwillige Agenten, jedenfalls nicht bloße Opfer der Verwestlichung. In der *Tanzimât* (Neuordnungs-)Zeit, ihr Beginn wird auf das Jahr 1839 datiert, reagierte man auf den zunehmenden Einfluss europäischer Mächte mit umfangreichen Reformen, die sich am Westen orientierten. Es galt jene Errungenschaften zu übernehmen, denen Europa seine globale Vormacht verdankte, um die eigene Unabhängigkeit zu behaupten. In den Bereichen von Wissenschaft, Recht, Verwaltung, Erziehung und Technologie etwa ahmte man das westliche Modell bewusst nach. Nach Wallerstein handelt es sich dabei um die sekundäre Begleiterscheinung eines primär ökonomischen Prozesses: der Integration des Osmanischen Reichs, eines vormaligen Weltreichs, in die europäisch dominierte Weltökonomie.<sup>39</sup> Nach Meyer vermag ein solcher Ansatz nicht zu erklären, warum sich Nationalstaatlichkeit auch an der Peripherie des Weltsystems derart rasch ausbreiten konnte. Es sei auf die global diffundierende Weltkultur zurückzuführen, dass auch wirtschaftlich abhängige Gesellschaften sich nach dem Vorbild der Zentren reformieren konnten. Dieser mimetische Prozess habe zu einem hohen Grad an Isomorphie und isomorphem Wandel zwischen nationalstaatlichen Akteuren geführt, die einander wechselseitig nachahmten.

Mit Hilfe dieses Ansatzes lässt sich eine Erklärung für Isomorphie im Bereich der Weltliteratur finden. Bestandteil der osmanischen Reformen war die Imitation westlicher Literatur. Durch die Aneignung europäischer Fremdsprachen und die Übersetzung vor allem französischer, in geringerem Umfang auch englischer Texte sollte eine nachholende Entwicklung der eigenen Dichtkunst befördert werden. Der Anfang dieser neuen Literatur wird üblicherweise auf das Jahr 1859 datiert: Ibrahim Şinasi brachte *Tercüme-i Manzume* mit Versen von Racine, La Fontaine, Lamartine und anderen in den Druck; Münif Paşa legte philosophische Dialoge von Fénelon, Fontenelle und Voltaire vor, Yusuf Kâmil Paşa eine Übertragung von *Les Aventures de Télémaque*. Diese und andere Texte aus dem Westen ersetzten allmählich die Klassiker der osmanischen Literatur als Muster der Imitation. Mit *Taaşuk-ı Talât ve Fitnat* erschien 1872 der erste Roman aus der Feder eines muslimischen Osmanen.<sup>40</sup>

Von Beginn an wurde die Frage diskutiert, ob Literatur Selbstzweck oder Mittel für eine Veränderung der Gesellschaft zu sein habe. Obwohl verschiedenste Romane übersetzt wurden, setzten sich realistische und naturalistische Formen des Erzählens rasch durch.<sup>41</sup> Nicht zuletzt waren diese dazu geeignet, den Zustand der osmanischen Gesellschaft im Lichte reformerischer Leitvorstellungen zu erfassen und zu kritisieren.<sup>42</sup> Diese Aufgabe behielt die Literatur auch nach der Gründung der Republik. Eine andere kam hinzu: Die türkische Nation war mit einer kulturellen Identität auszustatten.

VI.

Erschöpft sich die Kreativität peripherer Akteure des literarischen Weltsystems tatsächlich darin, die Formen der westlichen Zentren einzuführen, um darin heimische Stoffe zu verarbeiten? Morettis Mutmaßung lässt sich nur durch einen Wechsel des Maßstabs überprüfen. Man muss die ›Makroebene‹ verlassen und den literarischen Prozess genauer betrachten. Dabei erweist sich Meyers Ansatz sehr bald als unzureichend. Erkenntnisthemmend ist nicht zuletzt ein »metaphysical pathos«,<sup>43</sup> das die Vorgängigkeit des Institutionellen gegenüber jeder Akteurschaft betont. Dem ökonomischen wurde damit ein kultureller Determinismus an die Seite gestellt. Möglicherweise verleitet die makrosoziologische Perspektive dazu, eine transnationale Ordnung und deren determinierende Wirkung zu hypostasieren. Jedenfalls hat man erst in den 1990er Jahren Prozesse des institutionellen Wandels sowie die Handlungs- und Gestaltungsfähigkeit von Akteuren, DiMaggio spricht von »institutional entrepreneurs«, untersucht. Zudem wurde vorgeschlagen, den Diffusionsbegriff durch den der »Translation« zu ersetzen.<sup>44</sup> Damit waren auch Transformationen zu beschreiben, die globale Modelle im Zuge ihrer Übertragung und Lokalisierung erfahren, müssen sie doch unterschiedlichen Gegebenheiten angepasst werden. Man stieß, mit anderen Worten, auf eben das, was Ortiz als »Transkulturation« bezeichnet: Prozesse, die sich nicht auf Akkulturation, die Übernahme einer fremden Kultur beschränken, sondern auch Dekulturation, den Verlust älterer Kultur, sowie Neokulturation, die Hervorbringung von Neuem, beinhalten.<sup>45</sup>

Solchermaßen nachjustiert, ist die institutionalistische Perspektive geeignet, die Geschichte literarischer Gattungen zu untersuchen. Folgen wir auf einer ›Mesoebene‹, um an dieser Redeweise vorläufig festzuhalten, der Wanderung einer Prosaform: der Dorfgeschichte. Im Osmanischen Reich bereitete der starke Einfluss des europäischen Realismus ihr schon im 19. Jahrhundert den Weg.<sup>46</sup> Die literarische Nachahmung der Wirklichkeit diente unter anderem dazu, städtische Leser mit einem für sie fremden Hinterland bekannt zu machen. Die geographische Imagination einer Türkei, deren Kernland Anatolien sein sollte – der Lausanner Vertrag von 1923 legte die heutigen Grenzen des Territoriums fest –, sollte dies zu einer Notwendigkeit werden lassen. Allerdings griff man diesen Stoff nur zögerlich auf. Auch nach der Jahrhundertwende waren die Eliten des Osmanischen Reichs am Leben der Landbevölkerung kaum interessiert.<sup>47</sup>

Als erste fiktionale Dorferzählung gilt Nabizade Nazıms *Karabibik* aus dem Jahr 1890. Ohne dass die Bedeutung Anatoliens für eine türkische Nationsbildung zu diesem Zeitpunkt absehbar gewesen wäre, handelt sie im Stil fran-

zösischer Erzählungen von eben dieser Region.<sup>48</sup> Ort der Handlung ist das an der Mittelmeerküste gelegene Dorf Kaş. Dem Leser wird der Alltag eines mittellosen Bauern dargeboten, der ein Paar Zugochsen kaufen will. Ohne elitäre Attitüde schildert Nazım die Lebensweise und materielle Armut des Dörfners. Eine nüchterne Aufmerksamkeit kommt auch dem Gefühlsleben und den sexuellen Triebregungen zu.

Das didaktisch gehaltene Vorwort, in dem der Verfasser mit Verweis auf Émile Zola und Alphonse Daudet die Anlage seines Werks erläutert und seine Leser mit Lektüreeinweisungen versieht, bezeugt die noch geringe Stabilität der Erzählform. Offenbar waren die Erwartungen der Leser für den Autor noch kaum erwartbar: »Falls Sie noch keinen Roman gelesen haben, der im Stil des Realismus geschrieben wurde, so möchte ich Ihnen hiermit einen solchen unterbreiten. [...] Die Handlung meines Romans spielt in einem unserer anatolischen Dörfer. Meine Idee bei der Auswahl dieses Schauplatzes war es, Ihnen eine Vorstellung von dem dortigen Dorf- und Bauernleben zu vermitteln, falls ihnen diese Welt unbekannt sein sollte. Sie werden über den Lebensunterhalt und die Tätigkeiten der Bevölkerung an den Orten, an denen die Handlung spielt, ausreichend Informationen finden. Und auch ihre Sprache werden sie kennen lernen.«<sup>49</sup>

Mit Ebubekir Hâzım Tepeyran's *Küçük Paşa (Der junge Pascha)* erschien 1910 eine zweite Dorfgeschichte, die ebenfalls von Anatolien handelt. Als früher Beleg für eine Hinwendung zum Land wird vielfach auch Reşat Nuri Güntekins *Çalikuşu (Der Zaunkönig)* von 1922 angeführt. Die Heldin dieses Romans, eine gebildete Offizierstochter, wird von der Schulverwaltung als Lehrerin in das dörfliche Anatolien entsandt, um dort Aufbauarbeit zu leisten. Im Rahmen einer Handlung, die ansonsten im urbanen Raum situiert ist, bildet der als Abenteuer und Bewährungsprobe gestaltete Landaufenthalt indes nur eine Episode. Eine wirkliche Annäherung an den Alltag der anatolischen Bauern und ihre Lebensform findet nicht statt.

Gemeinsam ist den Dorfgeschichten dieser Zeit, dass sie von Angehörigen der gebildeten Oberschicht verfasst wurden. Erst Mitte des 20. Jahrhunderts sollte eine literarische Darstellung des Dorfes erscheinen, die ein Dörfler geschrieben hat.<sup>50</sup> Als dreizehnjähriger Hirtenknabe hatte Mahmut Makal die Lehrerausbildung angetreten, und zwar in einem der neuen Dorfinstitute (*Köy enstitüleri*). Aus modernisierungstheoretischer Sicht war deren Gründung »the most spectacular measure«, schuf sie doch »a self-accelerating system for education of villagers by villagers«.<sup>51</sup> Von den Dorfinstituten ging eine neue Bewegung der Dorfliteratur (*Köy edebiyatı*) aus, die bis in die 1970er Jahre anhielt.<sup>52</sup> Makals 1948 und 1949 zunächst seriell und 1950 unter dem Titel *Bizim Köy*

(*Unser Dorf*) in Buchform erschienene Aufzeichnungen gelangten zu großer Bekanntheit. Kein Stoff – Yildirmaz spricht von einem »Makal-Effekt«<sup>53</sup> – wurde in dieser Zeit so viel bearbeitet wie das Leben der Bauern. Wenngleich diese Literatur sich von den älteren Dorfgeschichten deutlich unterscheidet, ist doch zu berücksichtigen, dass zumindest eine von ihnen als Vorlage herangezogen wurde. Makal bezieht sich ausdrücklich auf Yakup Kadris 1932 erschienenen Roman *Yaban (Der Fremdling)*; er sieht darin einen nicht mehr idyllischen Realismus angelegt, der Bedingung literarischer Anwaltschaft sei: Wer für das Dorf sprechen wolle, der müsse die Wirklichkeit zur Kenntnis nehmen.<sup>54</sup>

## VII.

Verlassen wir also die mittlere Ebene der Gattungsgeschichte, um diesen Text und mit seinem Verfasser einen *institutional entrepreneur* in den Blick zu nehmen. Yakup Kadri, 1889 in Kairo geboren, stammte aus einer alten Familie, die seit dem 17. Jahrhundert in der Provinz Saruhan, der Gegend um Aydin und Manisa, herrschte und große Ländereien besaß. In Manisa besuchte Kadri zunächst die Volksschule, später dann in Alexandria eine französisch-katholische Ordensschule sowie ein Schweizer Lyzeum. Seine Bildung war europäisch geprägt. »Ich gab mich nicht mit dem Unterricht in klassischer Literatur auf dem französischen Gymnasium zufrieden«, so berichtet er über den eigenen Bildungsgang, »und verschlang mit großem Lesehunger alle vom 19. Jahrhundert bis dato bekannten Literatur-, Philosophie- und Geschichtsbücher einer öffentlichen Bücherei, deren Stammgast ich war. Ich fand auch Gelegenheit, aktuelle Geistesströmungen in bekannten Zeitschriften aus Frankreich zu verfolgen.«<sup>55</sup> Später sollte er sich an eine Übersetzung von Marcel Prousts *Du côté de chez Swann* wagen. 1908 nahm er zunächst ein Jurastudium in Istanbul auf, das er jedoch nicht abschloss. Stattdessen widmete er sich ganz der Literatur.

Kadri gilt als einer der bedeutendsten Autoren der *Millî edebiyat* (Nationalliteratur)-Strömung. In den 1910er Jahren widmete diese sich der Identität des Türkentums und seinem Kampf um die Unabhängigkeit von den europäischen Mächten. An der 1920 gegründeten Nationalversammlung nahm er als Repräsentant Mardins und später Manisas teil. Nachdem er 1921 einer Einladung der Regierung nach Ankara gefolgt war, gehörte der Schriftsteller bald dem engsten Kreis um Mustafa Kemal an. Vermutlich war Kadri es, der 1929 den Begriff »Kemalismus« prägte. 1932 publizierte er nicht nur *Yaban*, er wurde auch verantwortlicher Redakteur der Monatszeitschrift *Kadro (Kader)*, Organ einer gleichnamigen Bewegung von Gebildeten aus der Oberschicht, die mit dem Anspruch auf intellektuelle Führerschaft auftraten.

Die Türkei erlebte in diesen Jahren ihre herderianische Revolution. Schon 1922 erklärte Kemal Pascha, der wahre Herr der Türkei sei der Bauer.<sup>56</sup> Es galt, die Masse der Bevölkerung in das nationale Reformprojekt einzubeziehen – der bäuerliche Anteil lag in den frühen Jahren der Republik bei über 80 Prozent. Die 1923 gegründete Republikanische Volkspartei (*Cumhuriyet Halk Partisi*, CHP) erklärte *Halkçılık* (Populismus) zu einem ihrer sechs ideologischen Grundpfeiler.<sup>57</sup> Sie folgte damit der Lehre des Soziologen Ziya Gökalp, der im selben Jahr seine Schrift *Türkçülüğün Esasları* (*Die Prinzipien des Turkismus*) erscheinen ließ: Obwohl der Turkismus eine wissenschaftliche, philosophische und literarische Bewegung sei, unterstütze er die Volkspartei, da diese die Souveränität des Volks verwirkliche.<sup>58</sup> In Zukunft würden Populismus und Turkismus stets Hand in Hand zur Realisierung der gemeinsamen Ideale hin schreiten. Jeder Turkist würde in politischen Angelegenheiten ein Populist und jeder Populist im Feld der Kultur ein Turkist sein.<sup>59</sup>

Gökalp, der die Nation in einer geteilten Sprache, Kultur und Erziehung begründet sah, erklärte die westliche Prägung der türkischen Intellektuellen zu einem Problem, er wusste auch Abhilfe: »Ihre Erziehung dient nur dazu, sie zu entnationalisieren. Dieses Manko müssen sie ausgleichen, indem sie sich unter das Volk mischen, mit ihm leben, seine Sprache erlernen, den mundartlichen Sprachgebrauch studieren, ihre Sprichwörter, ihren traditionellen Witz und ihre Weisheit kennenlernen, ihre Weise des Denkens und Fühlens erfassen, ihre Dichtung und Musik hören, ihre Spiele und Tänze sehen, ihre Religiosität und Moralität durchdringen, die Schönheit in der Einfachheit ihrer Kleider, ihrer Architektur und ihrer Möbel erkennen«<sup>60</sup> – schließlich hätten auch Schöpfer großer Kunst und Literatur wie Puschkin, Dante, Petrarca, Rousseau, Goethe, Schiller und D'Annunzio ihre Inspiration vom Volk empfangen.<sup>61</sup> Kadri erzählt in *Yaban* von einem solchen Gang ins Volk, was maßgeblich dazu beitrug, das Interesse der Intellektuellen an den Belangen des Dorfes zu wecken.<sup>62</sup> Ein neuer Diskurs über das Bauertum (*Köycülük*) fand unter den republikanischen Eliten rasche Verbreitung.

## VIII.

Wer *Yaban* in Erwartung einer folkloristisch ausgestaffierten Dorfidylle aufschlägt, wird um einen Horizontwandel nicht umhinkommen. Der Roman handelt von einem anatolischen Dorf in den frühen 1920er Jahren. Ahmet Celâl, ein Mann von zweiunddreißig Jahren aus wohlhabender Istanbuler Familie, hat bei der Verteidigung der Dardanellen als osmanischer Offizier den rechten Arm verloren. Körperlich und moralisch lädiert, begleitet der Sohn eines

Paschas seinen ehemaligen Burschen Mehmet Ali in dessen Heimat, wo man ihn als Gast aufnimmt. Wie die Bewohner erkennen müssen, haben sie es mit einem zu tun, der heute kommt und morgen bleibt. Ahmet Celâl hat die Absicht, sich »unter diese kleine Menschengemeinde zu mengen, die meines eigenen Blutes und Geistes ist, mich mit ihr zu verschmelzen, bei ihr meine Einsamkeit zu vergessen«. <sup>63</sup> Aus Sicht der Dorfgemeinschaft aber ist und bleibt er »der Fremdling« (*yaban*). Davon wird aus seiner Perspektive erzählt, auch die Erzählstimme ist die der Hauptfigur.

Die dauerhafte Distanz zwischen dem gebildeten Städter und der bäuerlichen Landbevölkerung ist das eigentliche Thema des Romans. Im Zusammenhang des türkischen Populismus erweist sich seine politische Relevanz: Vor dem »Schmutz« einer »gemischten und entarteten Stadtbevölkerung« (Y, 116) ist der Intellektuelle nach Anatolien, in das »eigentliche Vaterland, die eigentliche Nation«, geflohen, um »ein geistiges Wesen zu finden« (Y, 116). In den Dörfern des Landes erblickt der überzeugte Nationalist und Anhänger Mustafa Kemals »die einzigen Kraftquellen der Nation« (Y, 76). Ihren Bewohnern hingegen ist die nationalistische Ideologie noch vollkommen unbekannt: »Wir sind keine Türken, Herr«, erklärt einer von ihnen, »(d)ie, die Du meinst, wohnen in Haymana.« (Y, 167) – gemeint sind Turkmenenstämme, mit denen allein der Dörfler die Rede von »Türken« in Verbindung zu bringen vermag.

Dass Kadris Roman von einer populistischen Idealisierung des Bauerntums weit entfernt ist, lässt sich an der Behandlung von Sitten und Gebräuchen ersehen, die hier nicht etwa eine herderianische Wertschätzung als Ausdruck des Volksgeists, seit Thom: *folklore*, erfahren. Ganz im Gegenteil wären Beschreibungen wie die folgende dazu geeignet, dahingehende Bemühungen zu diskreditieren: »Vor meinen Augen steht Mehmet Alis Hochzeit. Das war ein trostloserer, bedrückenderer Tag als jeder andere. Mißtönend die Schalmeienmusik, lustlos die Tänze und unschmackhaft das Essen.« (Y, 34) Kadri erzählt von der Enttäuschung eines Intellektuellen, dessen Idealvorstellungen sich im direkten Kontakt mit den Bauern als Illusionen erweisen: »Hier [...] gibt es nur Wirklichkeit. Nackte, häßliche, rauhe, brutale Wirklichkeit!« (Y, 22) In der Klage über eine abstoßende Umwelt bricht sich eine schmerzhafteste Enttäuschung Bahn. In immer neuen Tiraden verleiht Celâl seiner Abscheu ungehemmt Ausdruck: »Und das Dorf stinkt wie ein rüdiges Büffel, der sich im Morast wälzt.« (Y, 15) Angesichts dessen verfällt er auf den pessimistischen Gedanken, dass »alle Reformversuche und Europäisierungsbemühungen in der Türkei zum Scheitern verurteilt sind« (Y, 18).

Ogleich sie wenig Anlass zur Hoffnung gibt, ja gerade weil sie von der existentiellen Krise eines jener Gebildeten handelt, die sich als Lehrmeister



der Nation verstehen wollten, mag Kadris Dorfgeschichte die türkischen Intellektuellen seiner Zeit wachgerüttelt haben. Die hassgetriebenen Auslassungen über eine ästhetisch reizlose Landschaft und ihre primitiven Bewohner schlagen um in eine Selbstanklage, die auch an den Leser gerichtet ist: »Die Ursache dessen bist wiederum nur du, türkischer Intellektueller! Was hast Du für dieses verwüstete Land und für diese arme Menschenmasse getan? Nachdem du jahrelang, jahrhundertlang ihr Blut gesogen und sie dann als Kadaver auf die harte Erde geschleudert hast, kommst Du jetzt und hältst dich für berechtigt, Abscheu vor ihr zu empfinden.« (Y, 117) Wer Celäls tiefe Enttäuschung lesend mit ihm durchlitten und auch den reaktiven Affekt überwunden hat, der soll sich der Aufgabe im klaren Bewusstsein ihrer Größe stellen: »Denn wo ist die Nation? Sie gibt es noch nicht, und es wird notwendig sein, sie mit diesen Bekir Çavuş, diesen Salih Ağas, diesen Zeynep Kadıns, diesen Ismails, diesen Süleymans neu zu schaffen.« (Y, 168)

### IX.

Es bedürfte einer größeren vergleichenden Untersuchung, um zu ermitteln, wie sehr die dorfgeschichtliche Erzählform im Zuge ihre Übertragung in türkische Zusammenhänge anders geworden ist.<sup>64</sup> Selbst wenn in diesem Fall von Trans- und Neokulturation die Rede sein müsste, so wäre die These einer formalen Konvergenz im Bereich der Weltliteratur damit doch nicht widerlegt. Makro- perspektivisch ist eine zunehmende Gleichförmigkeit kaum zu bestreiten. Wer Yakup Kadris Roman etwa mit Hafis' Ghaselen auf der einen und europäischen Prosaerzählungen auf der anderen Seite vergleicht, wird sicher feststellen, dass er den letzteren weitaus ähnlicher ist. Dass bei der Nachahmung westlicher Muster, genauer besehen, Altes verdrängt, Kopiertes verändert und wohl auch ganz Neues produziert wurde, ist ebenfalls unbestreitbar. Ohne eine falsche Alternative aufzubauen, wäre die neo-institutionalistische Theorie allerdings mit den Befunden der mikroskopischen Untersuchung zu konfrontieren: Was ist falsch am Diffusionsmodell?

Andersheit ist hier nicht als Mangel zu werten, das versteht sich. Im Zuge seiner Erweiterung über den Bereich des Sprachlichen hinaus ist der Translationsbegriff von der Unterscheidung zwischen Original und Kopie gelöst worden. So kann eine mit jeder Übertragung verbundene Veränderung des Übertragenen angesprochen werden, ohne damit den Defizitbefund fehlender Originaltreue zu verbinden.<sup>65</sup> Auf den Nutzen eines so gefassten Translationskonzepts für Literatur- und Kulturwissenschaften, die sich mehr und mehr zu grenzüberschreitenden Studien veranlasst sehen, wurde wiederholt hingewie-

sen.<sup>66</sup> Damit ist auch die Bedeutung eines vermeintlichen ›Ursprungs‹ neu zu gewichten, auf den Diffusion etwa rückführbar wäre. Selbst wenn es als Muster kanonisiert wird, bestimmt das erste Auftreten einer literarischen Form nicht die späteren. Die Form verändert und erhält sich vielmehr in der Kette ihrer Translationen, die als Ganze den Eindruck erweckt, ein Erstes wirke darin fort. Mithin ist auch die Annahme einer Linearität von Übertragungsprozessen zweifelhaft und, in Verbindung damit, die Unterscheidung von Zentrum und Peripherie. Denn jene Veränderungen, die internationale Normen etwa im Zuge ihrer Lokalisierung erfahren, zeitigen vielfach Rückwirkungen – man spricht daher von ›Normzirkulation‹ – auf das vermeintliche Zentrum. Das heißt im vorliegenden Zusammenhang: In der Zirkulation seiner Formen wird auch Europa anders.

Da eine solche Sichtweise den differenztheoretischen Denkroutinen der Literaturwissenschaft ganz entspricht, sei auf die Möglichkeit einer Formstabilisierung nachdrücklich hingewiesen. Die angesprochene Standardisierung der Zeitmessung ist dafür ein Beispiel. Die Science and Technology Studies haben vorgeführt, wie man die globale Zirkulation solcher Standards untersuchen kann, ohne in herkömmlicher Weise zwischen ›Mikro‹, ›Meso‹ und ›Makro‹ zu unterscheiden und sprunghaft von der einen zur anderen Ebene zu wechseln. Eine Weltliteraturgeschichte müsste in gleicher Weise Translationsketten und Netzwerke aus Mittlern möglichst kontinuierlich beschreiben, ohne Brüche einzufügen.<sup>67</sup> Sie müsste lokalen Unternehmern wie Kadri folgen, die literarische Formen den jeweiligen Gegebenheiten anpassen, und auch sämtlichen Übersetzern ihre Aufmerksamkeit widmen: solchen, die Texte von einer Sprache in eine andere übertragen, wie auch den ›generalisierten Anderen‹, die Programme und Konzepte, auch Gattungskonzepte, und damit Erwartungen an Literatur zwischen Nationalliteraturen übermitteln oder auch, wie Mme de Staël, die Idee der Nationalliteratur überhaupt.

Dass davon nur im Konjunktiv die Rede sein kann, hat den einfachen Grund, dass es eine solche Globalgeschichte literarischer Gattungen nicht gibt, vielleicht nicht geben kann. Woran liegt das? An Erich Auerbachs Lebensgeschichte ist zu ersehen, warum der Gegenstandsbereich einer Weltliteraturgeschichte auch »die weltweit agierenden Institutionen der universitären Wissenschaften, die spätestens seit dem 19. Jahrhundert als zentrale Agentinnen des literarischen Austauschs und der Literaturkonstitution aufgetreten sind«,<sup>68</sup> umfassen sollte. Die transnationale Wende der Literaturwissenschaft wäre mit einer Reflexion auf ihre institutionellen Voraussetzungen zu verbinden, wiederum unter Berücksichtigung von Prozessen der transnationalen Mimese. Nach dem Krieg hat Auerbachs Vorgänger in Istanbul Leo Spitzer, seit 1936

Professor an der Johns Hopkins University in Baltimore, mitgeteilt, wie es war, »im Zuge der Reformen Atta Türks den Einzugs moderner Philologie in der Türkei mitzumachen: hier wurde ein orientalisches Volk über Nacht zu einem europäischen erklärt [...] und das vielhundertjährige Vakuum in bezug auf eine bodenständige Philologie sollte aufgefüllt werden.«<sup>69</sup>

Die Türkei ist kein Einzelfall. Wo die gegebene Sprachsituation und das vorhandene Schrifttum es zuließen, verband man den Anspruch auf Nationalität vielfach mit einem Anspruch auf Nationalliteratur und richtete eine wissenschaftliche Disziplin ein, die ihn zu begründen hatte. Spitzer sah klar: »Philologie, die Wissenschaft, die den Menschen zu verstehen sucht, soweit er sich im Worte (Sprache) und in Wortgebilden äußert, hat, seit ihrer Begründung in neuerer Zeit durch Herder und die deutsche Romantik, den Menschen in seinen nationalen und zeitlichen Besonderungen studiert.«<sup>70</sup> In verschiedenen Ländern hatte sie gleichförmig »von dem einzigartigen nationalen Geist und dessen Errungenschaften zu zeugen«,<sup>71</sup> und die Lokalisierung dieser Form brauchte Zeit, wie Spitzer mit Blick auf die Philologie der Türkei feststellte: »Der Ausgleich zwischen dem Mimetisch-Angeeigneten und dem National-Bodenständigen wird sich erst in der Zukunft vollziehen können.«<sup>72</sup>

Mithin ist auch die Globalisierung der höheren Bildung nicht voreilig als ein Prozess zu deuten, der eine Überwindung des methodologischen Nationalismus mit sich bringt. Im Gegenteil, sie förderte zunächst dessen Verbreitung. Nach Meyer gehören die Bildungseinrichtungen der dominanten Länder zu den Dingen, die von Nachfolgern zuerst kopiert werden.<sup>73</sup> Das führt auch in diesem Bereich zu Isomorphie<sup>74</sup> und deshalb sind die Bedingungen für eine Weltliteraturwissenschaft, die sich nicht darin erschöpft, eine globale Verbreitung nationaler Geisteserzeugnisse zu beschreiben,<sup>75</sup> an keinem Ort dieser Welt gut: Die institutionelle Ordnung des Wissens sieht dafür keinen Platz vor. Wer sich darin versucht, stößt rasch an die Grenzen der eigenen Handlungsfähigkeit. An deutschen Universitäten tätige Germanisten werden wohl darauf warten müssen, dass der mimetische Mechanismus auf der organisationalen Ebene greift und auch in diesem Punkt zu einer Angleichung an das amerikanische Modell führt. Im Zuge einer transatlantischen Übersetzung wären jedoch alle Gestaltungsmöglichkeiten in der Absicht zu nutzen, die Nationalphilologien um eine institutionalisierte Reflexion auf ihre weltkulturelle Eingebettetheit zu ergänzen, sie also nicht etwa abzuschaffen oder auch nur zusammenzulegen.

Zum einen darf nämlich bezweifelt werden, dass wir einen »Übergang von der nationalen zur ›Weltgesellschaft« erleben, der »nationale Bezugsrahmen nicht mehr als Horizont wichtiger gesellschaftlicher Bemühungen erscheinen lässt.«<sup>76</sup> Dass nationale Horizonte kein konstituierendes Moment der Wissen-

schaften mehr sind, könnte vielmehr darin begründet sein, dass man sie als »interne Differenzierungen einer bereits etablierten neuen Formation, eben der Weltgesellschaft«,<sup>77</sup> beschreibt. Dabei wird ein mit Blick auf den Nationalstaat geprägter Begriff – »Republik« ist ein historischer Vorläufer, an den sich die Rede von einer »Gelehrtenrepublik« und sogar »Republique mondiale des lettres« anlehnt – auf eine transnationale Ebene übertragen, obwohl viele Merkmale des bislang »Gesellschaft« Genannten hier gar nicht auffindbar sind. »Weltgesellschaft«, das sei nochmals betont, ist nach Meyer als eine Weltkultur zu verstehen, die durch Staatslosigkeit definiert ist. Gleiches gilt nach Wallerstein für die Weltökonomie.<sup>78</sup> Die Bildung globaler Erwartungsstrukturen der Interaktion oder auch eines weltweiten Kommunikationshorizonts lässt den Nationalstaat aus dieser Sicht durchaus nicht obsolet werden. Sollte sich wirklich der Eindruck verbreitet haben, es entstehe dazu eine Alternative, wäre eine möglichst nüchterne Prüfung ratsam: in welchem Umfang gewisse, angesichts ihrer Schattenseiten oft übersehene Errungenschaften der nationalstaatlichen Gesellschaft durch die ausgerufenen Weltgesellschaft garantiert sind. Wohlfahrt und Demokratie etwa scheinen noch immer der Mühe wert; von der Kontrolle physischer Gewalt oder Rechtssicherheit ganz zu schweigen. Zum anderen ist die angesprochenen Wirksamkeit des Mythos zu bedenken: Er hat zur Strukturbildung und Homogenisierung im nationalen Rahmen und damit zur Schaffung sozialer Tatsachen beigetragen, die so massiv wie opak sind. Man kann sie nicht ignorieren. Zu ihrer Analyse bedarf es nationalphilologischer Kompetenz.

#### Anmerkungen

---

- 1 Der vorliegende Beitrag basiert auf einem im Rahmen des Workshops *Weltliteratur im (sehr) langen 19. Jahrhundert. Globalisierung, Universalisierung, Anthropologisierung der Literatur?* (21. Juni 2016, Universität Sorbonne Nouvelle/CEREG, Organisatorin: Céline Trautmann-Waller) präsentierten Vortrag.
- 2 Zit. nach Fritz Strich, *Goethe und die Weltliteratur*, Bern 1946, 397, 399.
- 3 Jürgen Osterhammel, Niels P. Petersson, *Geschichte der Globalisierung. Dimensionen, Prozesse, Epochen*, München 2003, 69.
- 4 Vgl. Jürgen Fohrmann, *Das Projekt der deutschen Literaturgeschichte. Entstehung und Scheitern einer deutschen Poesiegeschichtsschreibung zwischen Humanismus und deutschem Kaiserreich*, Stuttgart 1989.
- 5 Anthony D. Smith, *Nationalism in the Twentieth Century*, Oxford 1979, 191.
- 6 Siehe dazu aus anglistischer Sicht Paul Jay, *Global Matters. The Transnational Turn in Literary Studies*, Ithaca 2010.
- 7 Fritz Strich, *Weltliteratur und vergleichende Literaturgeschichte*, in: Emil Ermatinger (Hg.), *Philosophie der Literaturwissenschaft*, Berlin 1930, 422–441, hier 422f.
- 8 Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Tübingen–Basel 1994, 518.

- 9 Erich Auerbach, *Philologie der Weltliteratur*, in: Walter Muschg, Emil Staiger (Hg.), *Weltliteratur. Festgabe für Fritz Strich*, Bern 1952, 39–50, hier 49.
- 10 Frantz Fanon, *Die Verdammten dieser Erde*, Frankfurt/Main 1981, 198.
- 11 Karlheinz Barck, *5 Briefe Erich Auerbachs an Walter Benjamin in Paris*, in: *Zeitschrift für Germanistik*, 9(1988)6, 688–694, hier 691.
- 12 Barck, *5 Briefe Erich Auerbachs*, 692.
- 13 Vgl. Kader Konuk, *East West Mimesis. Auerbach in Turkey*, Stanford 2010, 10f.
- 14 Ebd., 70.
- 15 Vgl. Christian Rivoletti, *Zwischen Geschichte und Gegenwart. Kultur als Politik in den Exilufsätzen*, in: Erich Auerbach, *Kultur als Politik. Aufsätze aus dem Exil zur Geschichte und Zukunft Europas (1938–1947)*, hg. von Christian Rivoletti, Konstanz 2014, 19–29.
- 16 Auerbach, *Mimesis*, 480.
- 17 Vgl. Şehnaz Tahir Gürçaglar, *The Politics and Poetics of Translation in Turkey*, Amsterdam–New York 2008, 145–148.
- 18 Barck, *5 Briefe Erich Auerbachs*, 692.
- 19 Auerbach, *Philologie der Weltliteratur*, 39.
- 20 Ottmar Ette, *WeltFraktale. Wege durch die Literaturen der Welt*, Stuttgart 2017, 30.
- 21 Barck, *5 Briefe Erich Auerbachs*, 691.
- 22 Franco Moretti, *Distant Reading*, Konstanz 2016, 124.
- 23 Vgl. die Kritik an dahingehenden Prognosen von Michael Mann, *Has Globalization Ended the Rise and Rise of the Nation-State?*, in: *Review of International Political Economy*, 4(1997)3, 472–496; ders., *Globalization. Macro-Regions and Nation-States*, in: Gunilla Budde, Sebastian Conrad, Oliver Janz (Hg.), *Transnationale Geschichte. Themen, Tendenzen und Theorien*, Göttingen 2006, 21–31.
- 24 Sebastian Conrad, *Globalgeschichte. Eine Einführung*, München 2013, 24.
- 25 Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Paris 2008, 117.
- 26 Vgl. ebd., 133f.
- 27 Germaine de Staël, *De l'Allemagne*, in: dies., *Œuvres Complètes*, 2. Ausg., Bd. 2, Paris 1871, 70; eigene Übersetzung.
- 28 Orest Somov, *O romantitscheskoi poesii. Opyt w trjoch tschastjach*, St. Petersburg 1823, 102.
- 29 Vgl. David L. Cooper, *Creating the Nation. Identity and Aesthetics in Early Nineteenth-Century Russia and Bohemia*, DeKalb 2010, 173.
- 30 Johann Gottfried Herder, *Briefe zu Beförderung der Humanität*, in: ders., *Werke in 10 Bänden*, Bd. 7, hg. von Hans Dietrich Irmscher, Frankfurt/Main 1991, 549.
- 31 Ebd., 572.
- 32 Moretti, *Distant Reading*, 124.
- 33 Immanuel Wallerstein, *The Modern World-System I*, New York 1974.
- 34 Moretti, *Distant Reading*, 51.
- 35 John W. Meyer, *Der sich wandelnde kulturelle Gehalt des Nationalstaats*, in: ders., *Weltkultur*, Frankfurt/Main 2005, 133–162, hier 139.
- 36 Wilhelm Voßkamp, *Gattungen als literarisch-soziale Institutionen. (Zum Problem sozial- und funktionsgeschichtlich orientierter Gattungstheorie und -historie)*, in: Walter Hinck (Hg.), *Textsortenlehre. Gattungsgeschichte*, Heidelberg 1977, 27–42, hier 30.
- 37 John Meyer, *The World Polity and the Authority of the Nation-State*, in: ders., George M. Thomas, John Boli (Hg.), *Institutional Structure. Constituting State, Society, and the Individual*, Newbury Park 1987, 41–70, hier 41.
- 38 Vgl. Paul J. DiMaggio, Walter W. Powell, *The Iron Cage Revisited. Institutional Iso-*

- morphism and Collective Rationality in Organizational Fields*, in: *American Sociological Review*, 48(1983)2, 147–160.
- 39 Vgl. Immanuel Wallerstein, Hale Decdeli, Reşat Kasaba, *The Incorporation of the Ottoman Empire into the World-Economy*, in: Huri İslamoğlu İnan (Hg.), *The Ottoman Empire and the World-Economy*, Cambridge 1987, 88–97.
- 40 Siehe dazu Ahmet Ö. Evin, *Origins and Development of the Turkish Novel*, Minneapolis 1983, 55–64.
- 41 Vgl. Guzine Dino, *La genèse du roman turc au XIXe siècle*, Paris 1973, 35.
- 42 Vgl. Evin, *Turkish Novel*, 18f.
- 43 Vgl. Paul DiMaggio, *Interest and agency in institutional theory*, in: Lynne G. Zucker (Hg.), *Institutional patterns and organizations. Culture and environment*, Cambridge 1988, 3–21, 3.
- 44 Vgl. Barbara Czarniawska, Bernward Joerges, *Travel of ideas*, in: dies. (Hg.), *Translating Organizational Change*, Berlin 1996, 13–48.
- 45 Vgl. Fernando Ortiz, *Cuban Counterpoint. Tobacco and Sugar*, Durham 1995, 102f.
- 46 Vgl. Carole Rathbun, *The Village in the Turkish Novel and Short Story 1920 to 1955*, Den Haag–Paris 1972, 19.
- 47 Vgl. Rathbun, *The Village*, 14.
- 48 Vgl. Evin, *Turkish Novel*, 182–186.
- 49 Nâbizade Nâzim, *Karabibik*, Darmstadt 2012, 5f.
- 50 Vgl. Rathbun, *The Village*, 13.
- 51 Daniel Lerner, *The Passing of Traditional Society. Modernizing the Middle East*, London 1958, 117.
- 52 Vgl. Gürçağlar, *The Politics and Poetics of Translation*, 78.
- 53 Vgl. Sinan Yildirmaz, *Politics and the Peasantry in Post-War Turkey. Social History, Culture and Modernization*, London–New York 2017, 13.
- 54 Vgl. Mahmut Makal, *Unser Dorf in Anatolien*, Berlin 1983, 43.
- 55 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *L'art pour l'art*, in: Mark Kirchner (Hg.), *Geschichte der türkischen Literatur in Dokumenten*, Wiesbaden 2008, 34–36, hier 35.
- 56 Vgl. M. Asım Karaömerlioğlu, *The Peasants in Early Turkish Literature*, in: *East European Quarterly*, 36(2002)2, 127–154, hier 115.
- 57 Vgl. Paul Dumont, *The Origins of Kemalist Ideology*, in: Jacob M. Landau (Hg.), *Ataturk and the Modernization of Turkey*, Leiden 1984, 25–44, hier 31ff.
- 58 Vgl. Ziya Gökalp, *Turkish Nationalism and Western Civilization*, London 1959, 305.
- 59 Vgl. ebd., 306.
- 60 Ebd., 259f.; eigene Zweitübersetzung.
- 61 Vgl. Taha Parla, *The Social and Political Thought of Ziya Gökalp, 1876-1924*, Leiden 1985, 70f.
- 62 Vgl. Karaömerlioğlu, *The Peasants in Early Turkish Literature*, 130.
- 63 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Der Fremdling [Yaban]*, Frankfurt/Main 1989, 11; Nachweise im Folgenden unter Angabe der Sigle Y mit Seitenzahl.
- 64 Siehe demnächst Marcus Twellmann, *Dorfgeschichten. Wie die Welt zur Literatur kommt*.
- 65 Vgl. Barbara Czarniawska, Guje Sevón, *Translation Is a Vehicle. Imitation its Motor, and Fashion Sits at the Wheel*, in: dies. (Hg.), *Global Ideas. How Ideas, Objects and Practices Travel in the Global Economy*, Malmö 2005, 7–14, hier 8.
- 66 Vgl. Susan Bassnett, *The Translation Turn in Cultural Studies*, in: dies., André Le-fevere (Hg.), *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*, Clevedon 1998, 123–140, sowie Doris Bachmann-Medick, *Translational Turn*, in: dies., *Cultural*

- Turns. *Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek/Hamburg 2006, 238–283.
- 67 Vgl. Bruno Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Frankfurt/Main 2007.
- 68 Erhard Schüttpez, *Weltliteratur in der Perspektive einer Longue Durée. Die fünf Zeitschichten der Globalisierung*, in: Özkan Ezli, Dorothee Kimmich, Annette Werberger (Hg.), *Wider den Kulturreizwang. Migration, Kulturalisierung und Weltliteratur*, Bielefeld 2009, 339–360, hier 355.
- 69 Leo Spitzer, *Das Eigene und das Fremde. Über Philologie und Nationalismus*, in: *Die Wandlung*, 1(1946)7, 576–594, hier 586f.
- 70 Ebd., 567.
- 71 Ebd., 581f.
- 72 Ebd., 586f.
- 73 John W. Meyer, Francisco O. Ramirez, *Die globale Institutionalisierung der Bildung*, in: Meyer, *Weltkultur*, 212–234, hier 219.
- 74 Ebd., 213.
- 75 Siehe als Beispiel für einen solchen Ansatz Sandra Richter, *Eine Weltgeschichte der deutschsprachigen Literatur*, München 2017.
- 76 Jürgen Fohrmann, *Weltgesellschaft und Nationalphilologie*, in: *Merkur*, 67(2013)7, 607–618, hier 613.
- 77 Ebd.
- 78 Immanuel Wallerstein, *World-Systems Analysis. An Introduction*, Durham–London 2004, 23.

---

*Timo Hoyer*

## Die leise Stimme der Toleranz

*Überprüfung eines Begriffs im Werk Alexander Mitscherlichs*

---

Alexander Mitscherlich war ein außerordentlich zeitsensibler Mediziner und Akademiker, der kaum eine Gelegenheit ausließ, gesellschaftlich brisanten Themen mit den von der Psychoanalyse bereitgestellten Denkmitteln auf den Grund zu gehen. In den drei Dekaden seiner maßgeblichen Wirkungszeit, den fünfziger, sechziger und siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, hat er der Freud'schen Lehre und der psychosomatischen Medizin in der Öffentlichkeit zu beispielloser Popularität verholfen. Nur wenige Wissenschaftler haben das geistige Profil der Bonner Republik vergleichbar stark geprägt. Dafür spricht etwa seine überragende Radio- und TV-Präsenz; von den Zeitgenossen haben ihn allein Theodor W. Adorno und zeitweilig Max Horkheimer in dieser Hinsicht übertrumpft.<sup>1</sup> Dabei kam ihm – ähnlich wie den Vertretern der Frankfurter Schule – sein schwungvoll assoziierender, essayistischer Schreibstil zugute, der ihm freilich bei der peniblen Theorieentwicklung eher im Wege stand. Mitscherlichs fachwissenschaftliche, im engeren Sinn medizinisch-therapeutische Arbeiten, die deswegen nicht bedeutungslos sind,<sup>2</sup> haben ein deutlich geringeres und weniger nachhaltiges Echo erhalten. Sein Ruhm und Nachruhm – soweit von Letzterem gesprochen werden kann<sup>3</sup> – verdanken sich in erster Linie seiner schriftstellerisch-sozialpsychologischen Publizistik. Die vorliegende Studie setzt diese Rezeptionslinie fort, indem sie sich einem für sein Denken grundlegenden, bislang aber wenig beachteten Theoriebeitrag Mitscherlichs widmet: seinem Toleranzkonzept. Paradox formuliert könnte man sagen: Toleranz steht bei Mitscherlich im Zentrum seines Gedankensystems, das kein System ist und kein Zentrum hat. Wie ist das zu verstehen?

Sein sozialpsychologisches Gesamtwerk besteht aus einer Vielzahl divergenter Beiträge, die zwar allesamt einen tiefenpsychologischen Hintergrund erkennen lassen, aber von keiner originären »großen Erzählung«, keiner von ihm eigenständig entwickelten Metatheorie durchdrungen sind. Bei einem unablässig dem wechselvollen, facettenreichen Zeitgeschehen zugewandten Autor muss einen das nicht überraschen; es gab zu jener Zeit nicht wenige vergleichbare Theoretiker, man denke nur an Adorno oder Herbert Marcuse, deren kleinere Schriften ebenfalls einen hochgradig heterogenen Charakter aufweisen. Unge-



wöhnlich für einen publikationsfreudigen und schreibstarken Wissenschaftler von Mitscherlichs Rang ist indes schon, dass er auch in keiner seiner berühmten Monographien – seine zwei medizinischen Studien aus den vierziger Jahren gehören nicht dazu<sup>4</sup> – argumentativ stringent oder kohärent eine Theorie entfaltet; solch kompakte Arbeiten wie beispielsweise Adornos *Negative Dialektik* oder Marcuses *Triebstruktur und Gesellschaft*, um bei den beiden Autoren zu bleiben, hat Mitscherlich in seiner Erfolgsära nicht zu Papier gebracht. An der zusammengewürfelten Gestalt seiner Werke störten sich anfangs die Verleger, dem Lesepublikum schien es gerade recht zu sein. Nach der Lektüre des Manuskripts, aus dem einige Jahre später der Verkaufsschlager *Auf dem Weg zur vaterlosen Gesellschaft* werden sollte, bemängelte Ernesto Grassi vom Rowohlt Verlag, dem Ganzen fehle eine »durchführende, aufbauende und spannende Progression der Gedankenführung«.<sup>5</sup> Das sah Mitscherlich ein. Postwendend versprach der damals noch nicht zum Starautor Avancierte, den »roten Faden«<sup>6</sup> einzuflechten, scheiterte jedoch. Das konnte auch nicht gelingen, weil er streng genommen gar kein Buch geschrieben, sondern Aufsätze und Vorträge zu verschiedenen Thematiken ein wenig überarbeitet und zusammengestellt hatte. In dieser Art verfuhr er von nun an bei jedem Buchprojekt. Der sensationelle Absatz seiner Veröffentlichungen, der erst Mitte der siebziger Jahre nachließ, gab ihm schließlich Recht. Auch *Die Unfähigkeit zu trauern*, sein nächster Topseller, ist alles andere als eine argumentationsdichte Schrift. Sie erfüllt auch nicht die Erwartungen eines wissenschaftlichen Hauptwerks, wenn damit die Vorstellung verbunden ist, dass ein Autor darin die für seine Arbeit grundlegenden Gedanken formuliert. Das Buch ist eine recht willkürliche Sammlung selbstständiger Essays unterschiedlichen Inhalts und Niveaus, die zudem von zwei Autoren unabhängig voneinander verfasst wurden, wobei die meisten Texte ursprünglich von Alexander Mitscherlich stammen, auch der darin enthaltene Toleranzbeitrag.<sup>7</sup>

Die reichlich zerklüftete Struktur seiner umfangreichen sozialpsychologischen Publizistik und die Tatsache, dass Mitscherlich alles andere als ein Großbaumeister von Theoriesystemen war, machen es einem nicht leicht, Themen zu entdecken, die seinem Denkweg in den Nachkriegsjahrzehnten wie ein Kompass die Richtung wiesen. Doch es gibt solche Themen. Ihre Rekonstruktion verhilft dazu, Mitscherlichs Anteil an der intellektuellen Gründung der Bundesrepublik (Clemens Albrecht u.a.), der meistens auf die Titelthemen seiner bekanntesten Bücher beschränkt wird, präziser zu erfassen.

Mitscherlich selbst taugt im Übrigen als Chronist der eigenen Denkentwicklung am wenigsten. Permanent mangelte es ihm an Zeit und Geduld, um sich an die einmal gesponnenen Gedankenfäden in späteren Zusammenhängen zu erinnern – explizit daran anzuknüpfen, gelang ihm schon gar nicht. Einfacher

fiel ihm, neu über die ihn fortwährend beschäftigenden Fragen nachzudenken. Zum engsten Kreis seiner, wenn man so sagen darf, Kompass Themen, die sich mal mehr, mal weniger sichtbar durch seine Schriften, Rundfunkbeiträge, Vorträge und Korrespondenz ziehen, gehört an oberster Stelle Toleranz.

Deshalb war es eine kluge Entscheidung, die zu Mitscherlichs siebzigstem Geburtstag erschienene Festschrift mit *Provokation und Toleranz* zu betiteln.<sup>8</sup> Schade nur, dass der Titel von den Verfassern nicht im Entferntesten eingelöst wird. Lediglich eine kurze Bemerkung in der Einleitung weist hin auf die herausgehobene Stellung der Toleranz im Denken Mitscherlichs. Toleranz, meint das Herausgeberteam, sei für den Jubilar die »Voraussetzung dafür, daß sich die kritischen Ich-Leistungen des Individuums entwickeln«.<sup>9</sup> Das ist allerdings eine arg unterkomplexe, um nicht zu sagen falsche Wiedergabe seines Toleranzkonzepts. Ansonsten geht in dem über 500 Seiten schweren Band, der ein repräsentatives Panorama renommierter, zeitgenössischer psychoanalytischer Forschung abdeckt, kein einziger Beitrag auf die Toleranzthematik ein. Wer, außer Mitscherlich selbst, hätte auch etwas darüber schreiben sollen? Die Kategorie der Toleranz ist in der Psychoanalyse von bemerkenswert marginaler Bedeutung. Sigmund Freud etwa hat sich lediglich in seinen gesellschaftstheoretischen Texten hin und wieder dazu geäußert, bevorzugt über das Gegenteil von Toleranz, die Intoleranz, gesprochen, aber auch das nur äußerst sporadisch; zum einheimischen psychoanalytischen Vokabular gehören die Begriffe Toleranz/Intoleranz jedenfalls nicht.

Es blieb dem Philosophen Axel Honneth vorbehalten, auf die Schlüsselstellung des Toleranzgedankens im sozialpsychologischen Werk Alexander Mitscherlichs aufmerksam zu machen. Honneth lokalisiert die Toleranzproblematik im Komplex der von Mitscherlich aufgeworfenen Frage, welche psychischen Dispositionen und Fähigkeiten aktive demokratische Teilnahme ermöglichen. Die in pluralistischen Gesellschaften zwingend notwendige Toleranz gegenüber anderen Kulturen und fremden Werthaltungen habe, so der Clou von Mitscherlichs Überlegungen, eine tolerante Selbstbeziehung zur Voraussetzung, die sich darin zu erkennen gebe, dass man lerne, den eigenen, befremdlichen Wünschen und Bedürfnissen angstfrei gegenüber zu treten.<sup>10</sup>

Honneths höchst fragmentarische, aber soweit zutreffende Darstellung läßt naturgemäß viele von Mitscherlich angeschnittene Aspekte und große, einschlägige Theoriepassagen unberücksichtigt; das Toleranzkapitel aus *Die Unfähigkeit zu trauern* scheint der Anerkennungsphilosoph überhaupt nicht in Betracht gezogen zu haben. Dagegen stützt sich Karola Brede in ihrem Aufsatz *Zur psychoanalytischen Kritik der Toleranz*, soweit es darin um Mitscherlich geht, ausschließlich auf das fragliche Buchkapitel. Der Aufsatz bestätigt indirekt, dass

Mitscherlichs intensive Beschäftigung mit Toleranz innerhalb der Psychoanalyse eine Ausnahmerecheinung ist, denn die bestens informierte Autorin bezieht zwar noch Gotthold Ephraim Lessing, Friedrich Nietzsche und Herbert Marcuse ein, aber keine weiteren Theorieentwürfe aus der Psychoanalyse. Brede möchte auf die antagonistische Grundverfassung von Toleranz hinweisen, die unter der Maske großzügiger Duldung Aggression in die Gesellschaft integriere, dabei »immer an die Macht des Stärkeren gegenüber dem Schwächeren rückgebunden«<sup>11</sup> bleibe und somit in letzter Konsequenz keine egalitäre Kooperation ermögliche.

Die bisherigen Lesarten seiner Toleranzkonzeption, so wertvoll sie an sich sein mögen, werden der spezifischen Denkbewegung und dem eigentümlichen Denkstil Mitscherlichs nicht gerecht, weil sie beidem keine Beachtung schenken. Die Netze der Analysen sind so gestrickt, dass sie die jeweils für brauchbar gehaltenen Überlegungen herausfiltern, in Pars-pro-toto-Manier generalisieren und alles andere stillschweigend durch die Maschen fallen lassen. Das ist ein durchaus übliches, bis zu einem gewissen Grad sogar unvermeidliches hermeneutisches Vorgehen; auch die vorliegende Studie erhebt nicht den Anspruch, sämtliche von Mitscherlich angeschnittene Aspekte einzufangen, was schlichtweg unerfüllbar wäre. Doch sie möchte die Grundzüge und Mehrdimensionalität seines entwicklungs-offenen Theoriebeitrags angemessen rekonstruieren. Dazu gilt es, sich auf die Spanne, die Progression und die Brüche seines Denkens einzulassen.

Über Toleranz hat sich Mitscherlich über die Jahrzehnte in zahlreichen Kontexten geäußert, die es wert sind, beachtet zu werden. Am systematischsten, für seine Verhältnisse, fand die Auseinandersetzung in drei Aufsätzen ungefähr im Zehnjahresrhythmus statt: 1951, 1964, 1974. Der Beitrag von 1964 ist drei Jahre später in *Die Unfähigkeit zu trauern* aufgenommen worden. Die folgende Analyse findet in drei Schritten statt. Die Kapitel orientieren sich am Zehnjahrestakt, den die drei für das Thema bedeutsamsten Quellen vorgeben.

### *Zur Psychologie der Toleranz als Lebensform: die fünfziger Jahre*

Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs und dem Zusammenfall der nationalsozialistischen Diktatur versuchte sich Mitscherlich rasch politisch Gehör zu verschaffen. Er profilierte sich als ein entschiedener Demokrat, der er nicht von Haus aus war.<sup>12</sup> Mit großen Bedenken und offener Ablehnung kommentierte er die Politik der Besatzungsmächte, obenan die der Westmächte. Seine Kritik findet noch in der *Unfähigkeit zu trauern* unter dem Schlagwort »Oktroi der Sieger«<sup>13</sup> eine Fortsetzung. Die Entnazifizierungs- und Re-education-Programme hielt er für von außen aufgezwungen und deshalb kontraeffektiv. Die soziale

Ausgrenzung von Personen, die Schuld auf sich geladen haben, und die aufkotro-zierten Strategien zur politischen Mentalitätserziehung lehnte er ab, weil sie die im Entstehen begriffenen Grundlagen einer toleranten Gesellschaft aushöhlten. Vergangenheitsbewältigung bestand für ihn im Aufbau eines demokratischen Staates, der alle Personen, denen man keine schwerwiegenden Delikte zur Last legen konnte, einbinden sollte; Mitscherlich nannte das die »Überwindung des Nationalsozialismus in konstruktiver Arbeit.«<sup>14</sup> In einem kurzen Essay für die *Frankfurter Hefte* erklärte er 1949, die »Kraft einer neuen toleranten Lebensform unter den Deutschen« erprobe sich darin, dass sie die ehemaligen Feinde der angestrebten Lebensform nun nicht ihrerseits diskriminiere und somit dem »politischen Dunkel« überantworte. Vielmehr müsse man ihnen in aller Offenheit die Chance einräumen, an der Errichtung einer toleranten Lebensgemeinschaft mitzuwirken: »Wir müssen also durch eine Amnestierung (die sich selbstverständlich nicht auf Verbrechen gegen die Menschlichkeit beziehen wird) den ehemaligen Nazis mit der Konsolidierung der deutschen Verhältnisse die Möglichkeit geben, in einem politischen fair play mitzumachen.«<sup>15</sup> Im Vorgriff auf die eigene Verwirklichung verhält sich die tolerante Lebensform gegenüber den vergangenen, ihr widerstrebenden Einstellungen und Verhaltensweisen nicht nachtragend, sondern nachsichtig, weil sie sich eine integrative Wirkung davon verspricht. Dieser Vertrauensvorschuss ist von den Betroffenen durch *praktizierte* Toleranz einlösbar.

Mitscherlich führt sein Verständnis von einer toleranten Lebensform nicht weiter aus. Aber soviel ist sicher: Eine Lebensform wird man nur dann als tolerant bezeichnen können, wenn sich die fragliche Haltung über exklusive gesellschaftliche oder politische Grenzsituationen hinaus auf alle möglichen Konfliktfälle und Lebenslagen erstreckt, also auch auf alltägliche, private, berufliche. Mitscherlichs Schriften und sein Briefwechsel der fünfziger Jahre belegen, dass er tatsächlich solch ein weites Anwendungsfeld von Toleranz im Sinne hatte. Zwei Beispiele.

In der fachwissenschaftlichen Debatte um die Ausrichtung der Psychoanalyse löste er sich in den fünfziger Jahren allmählich von seiner ursprünglichen Absicht, die Tiefenpsychologie daseinsanalytisch, anthropologisch und synoptisch zu konzipieren.<sup>16</sup> Man kann sicherlich uneins darüber sein, ob er sich wirklich zum lupenreinen Psychoanalytiker in Freud'scher Tradition gewandelt hat, wie er selbst von sich behaupten wird. Doch die von ihm herausgegebene Zeitschrift *Psyche* hat diese Kurskorrektur ohne Frage vollzogen. In den sechziger Jahren war in dem hochangesehenen Fachorgan kein Platz mehr für tiefenpsychologische Strömungen, die aus der freudianischen Linie ausgeschert waren. Dabei hatte sich der Herausgeber noch 1956 selbst gelobt für die in den ersten zehn

Jahrgängen geübte »Toleranz« den »divergenten Standpunkten gegenüber«,<sup>17</sup> mit der es dann bald vorbei sein sollte. Ein Brief Mitscherlichs aus demselben Jahr verrät, weshalb er bis dahin am Toleranzgebot festgehalten hatte. Weder wollte Mitscherlich orthodoxen Lehrmeinungen den Kampf ansagen noch synthetisch-eklektizistische Ansätze grundsätzlich zurückweisen. Er trat für einen vielstimmigen, sich gegenseitig befruchtenden Diskurs ein, der es nicht darauf anlegt, sich doktrinär auf eine einzige Grundlagentheorie zu verengen:

Worauf es mir anzukommen scheint, ist echte Toleranz, Wissen um das, was man selbst tut, und Verständnis für das, was die anderen tun. Der Mangel an dieser Toleranz scheint mir das eigentliche Übel und nicht, daß es bisher noch nicht gelungen ist – und wahrscheinlich auch nie gelingen wird –, eine methodische Vereinheitlichung im Bereich der Psychotherapie zu finden und damit zu einer einzigen »Schule« zu kommen.<sup>18</sup>

Die in der zerstrittenen psychotherapeutischen Community Oberhand gewinnenden Versuche, diese oder jene Schule zu kanonisieren und die übrigen abzuwerten und auszuschließen, deutete Mitscherlich als ein die Geisteskultur in Westdeutschland betreffendes Menetekel, das, wie er in dem Brief schrieb, »eine wirkliche Gefährdung der demokratischen Toleranz« ankündige. Weil er gegen die allortn wiederauflebenden Abschottungsbestrebungen, »die auch in allen anderen Lebensbereichen das menschliche Dasein so erschweren«, wie es im Brief hieß, ein Zeichen setzen wollte, blieb die *Psyche* noch eine Weile ein relativ offenes Forum des Gedankenaustauschs. Soviel Toleranz ließ sich jedoch fachintern immer schwieriger vertreten, die Richtungskämpfe wurden unversöhnlicher, was letztendlich zu einer kompromisslosen theoretischen Positionierung der Zeitschrift führte.

Das zweite Beispiel betrifft den Privatraum der Familie. Unter der appellativen Überschrift *Gibt Raum für die Spiele und Träume* reflektierte er 1950 die sich ankündigende generationale Neuordnung in der Nachkriegsgesellschaft am Beispiel der »Kinderstube«.<sup>19</sup> Die Familienverhältnisse waren seinerzeit noch stark geprägt von autoritären, patriarchalen Gewohnheiten. Doch der hellwache Sozialpsychologe bemerkte, dass diese erodierten. Er begrüßte die Anzeichen für ein kooperativeres Eltern-Kind-Verhältnis, in dem die Erziehenden nicht mehr reflexhaft auf »das ordnende Gebot« zurückgriffen, sondern mit emotionaler Zuwendung, Verständnis und dem »liebenden Ertragen der anfänglichen Unerzogenheit und Ungezogenheit« agierten. Kinder, die zunehmend als vollwertige Akteure innerhalb der Familie angesehen werden, warfen in Mitscherlichs Augen allerdings ein »Toleranzproblem« auf. Es resultiert aus der unvermeidlich asymmetrischen Beziehungskonstellation. »Denn von Toleranz

wird nur dort gesprochen werden müssen, wo ein Stärkerer und ein Schwächerer zusammenwohnen«. Kommen in dem traditionellen Familienmodell vor allem das Recht und der Wille des Stärkeren zum Zuge, so erfordere die generationale Neuorientierung wertschätzende (liebende) Akzeptanz auch für die unliebsamen Daseinsäußerungen der »Schwächeren«. »Um tolerant sein zu können, muß man aber nicht von der eigenen Lebensberechtigung überzeugt sein, sondern auch von der jenes Menschen, der einem mitmenschlich verbunden ist.«<sup>20</sup>

Das Denkmuster stimmt mit dem aus der *Psyche*-Diskussion überein, nur ist Toleranz jetzt nicht auf theoretische Positionen, sondern auf leibhaftige Personen gemünzt. Hier wie dort teilen die jeweils beteiligten Parteien etwas Gemeinsames, das sie verbindet: dort das theoretische Interesse an der Psychotherapie, hier den familiären Lebensraum. Kann auf Grundlage dieser Basis in bestimmten, fundamentalen Hinsichten keine Übereinstimmung hergestellt werden, ist Toleranz gefragt, insofern das gemeinsame Band erhalten bleiben soll. Das Gelten- und Gewährenlassen fremder Eigenarten setzt das Eigene nicht absolut, es akzeptiert das Abweichende, das in seiner Andersheit verstanden sein will. Nun könnte in einer kooperativen Eltern-Kind-Beziehung der unausweichliche »Zusammenstoß« der individuellen Wünsche und Bedürfnisse der Erwachsenen mit dem andersgearteten »Weltdrang« der Kinder zähneknirschend hingenommen oder, wie es zuvor hieß, *ertragen* werden.<sup>21</sup> Doch Mitscherlich scheint am Ende des Essays nicht mehr bereit, dies als echte Toleranz durchgehen zu lassen. Er setzt die Maßstäbe hoch (in seinen späteren Aufsätzen wird er sie wieder auf das Level »ertragen« herunterschrauben). In einer wirklich toleranten Beziehung wird das kindliche Verhalten als eine mitunter vielleicht störende, aber unbedingt berechnete, gleichwertige Lebensweise aus freien Stücken *respektiert*: »Tolerieren heißt nicht nur dulden und nichtbeachten, sondern dulden und achten.«<sup>22</sup> Undurchsichtig bleibt, wie und weshalb die Erziehenden ein Verhalten dulden und achten sollen, das sie zugleich als frech oder unverschämt (ungezogen, unerzogen) moralisch verurteilen.

Toleranz ist keine angeborene Eigenschaft, »keine Begabung«, auch kein spontaner Affekt, der durch äußere Umstände ausgelöst wird, sie ist eine erlernbare, das Denken und Handeln bestimmende »Einstellung zur Welt, zur näheren Umwelt, insbesondere zur nächsten und weiteren menschlichen Mitwelt.«<sup>23</sup> Das schreibt Mitscherlich in seinem 1951 in der *Psyche* publizierten Essay »*Wie ich mir - so ich dir*«, der für lange Zeit sein bedeutsamster theoretischer Beitrag zur Toleranz bleiben sollte, genauer: zur *Psychologie der Toleranz*. »Wie muß der Seelenzustand eines Menschen geartet sein, damit er sich tolerant verhalten kann?«<sup>24</sup> Die sehr naheliegende Forschungsfrage nach den emotionalen und

mentalenen Voraussetzungen toleranten Verhaltens ist in der langen Theoriegeschichte der Toleranz erstaunlich selten aufgeworfen worden;<sup>25</sup> in den neueren Arbeiten zur Psychologie der Toleranz werden Mitscherlichs Überlegungen hierzu meistens übergangen.<sup>26</sup>

Der sprechende Titel seines Essays könnte so ausgelegt werden, als wolle Mitscherlich darauf hinaus, dass die Toleranz, die man anderen gegenüber ausübt, exakt das Maß an Duldsamkeit spiegele, das man sich selbst gegenüber aufbringt. Doch das wäre eine zu schematische und mechanistische Vorstellung menschlichen Verhaltens. Mitscherlich unterscheidet nicht dualistisch zwischen einer innersubjektiven und einer intersubjektiven Toleranz, als würde diese aus jener hervorgehen. Er trennt die beiden Formen der Toleranz, die innere und die äußere, aus analytischen Gründen, denkt aber ganzheitlich, monistisch. Entweder jemand verfügt über eine tolerante Disposition oder nicht, denn es gibt nur einen »Seelenzustand, der Toleranz erlaubt«.<sup>27</sup> Diese psychische Disposition lenkt das eigene Verhalten im Umgang mit anderen Menschen, ebenso wie den »oft ihm selbst verborgenen Umgang eines Menschen mit sich selbst«.<sup>28</sup> Nun fallen einem genügend Fälle ein, die nicht so recht in dieses Wie-ich-mir-so-ich-dir-Raster passen wollen: unduldsame Akte der Selbstdisziplinierung, die sich mit nachsichtigen Interaktionen vertragen; unerbittliche Verurteilung von Fehlern anderer, bei großzügiger Duldung von selbstverschuldeten Verfehlungen; bedingungslose Toleranz gegenüber Familien- oder Gruppenmitgliedern, aber scharfe Intoleranz gegenüber Außenstehende usw. Mitscherlich blendet solche Phänomene aus. Er beschreibt psychische Verfassungen, Dispositionen und entsprechende Persönlichkeitstypen, die durch und durch entweder tolerant oder intolerant sind.

Intolerante Personen haben demnach ein schwaches Selbstbewusstsein, sie ertragen keine Verunsicherungen, klammern sich krampfhaft bis zum Fanatismus an Gewissheiten, die sie mit Macht durchsetzen wollen, halten sich Unbekanntes vom Leib oder gehen ihm aus dem Weg, indem sie ihr Ego überhöhen und unantastbar zu machen versuchen. Die Toleranten hingegen wissen um die Vorläufigkeit und Konventionalität aller Weltanschauungen, Werte und Kulturen, sie distanzieren sich von der Macht, verhalten sich Abweichendem gegenüber integrativ, nicht missionierend, treten, was die eigenen Überzeugungen angeht, entspannt und bescheiden auf, zögern jedoch nicht, sie gegebenenfalls gegen Angriffe der Intoleranz zu verteidigen. Ob jemand zur Toleranz oder Intoleranz neigt, zeigt sich beispielsweise in der Konfrontation mit unsicheren Erkenntnissen und Vorurteilen:

Der Tolerante erträgt das Vorurteil bei anderen, weil er es bei sich kennt und achtet, denn er weiß um die Unausweichlichkeit, mit der sich unser Wissen und Suchen in einer Tiefe verliert, die das menschliche Nachdenken nicht erreicht. Der Intolerante, beunruhigt von der Fremdheit, der er in sich und der Welt begegnet, erträgt die Relativität gerade dieses höchsten Wissens nicht.<sup>29</sup>

Näher betrachtet repräsentieren Toleranz und Intoleranz in Mitscherlichs theoretischem Konzept entgegengesetzte Mentalitäten der Selbst- und Fremdbegegnung. Die tolerante Mentalität begegnet dem Verstörenden und Devianten verständnisorientiert, mitfühlend, einsichtig und anerkennend. Mitscherlich nennt dies die höchste Form der Toleranz: »die Toleranz der Weltoffenheit«.<sup>30</sup> Er verbindet damit einen Lebensvollzug, der aufgeschlossen ist für die potentiell unendliche »Vielheit der Ordnungen«,<sup>31</sup> anstatt sich kompromisslos dem »unbedingten Gültigkeitsanspruch einer Ordnung«<sup>32</sup> zu unterwerfen. Unschwer ist hier die Argumentationsfigur wiederzuerkennen, mit der er für die thematische Offenheit der *Psyche* eingetreten war.

Die intolerante Mentalität verhält sich entgegengesetzt: empathiearm, ignorant, uneinsichtig, abwehrend, verschlossen. Um die eigene Schwäche zu vertuschen, wird Ebenbürtiges abgewertet. Der intolerante Charakter befindet sich, ohne dies zu durchschauen, in einem Dauerzustand der Selbst- und Weltverdunkelung. Und aus dem Dunkel, meint Mitscherlich, steigt Angst auf, Erkenntnisangst: der ärgste Widersacher von Toleranz, der darum nicht tolerierbar ist. »Toleranz entsteht dort, wo die Angst vor der Einsicht ertragen wird, wo der Mensch den Mut hat, seiner Anlage der Weltoffenheit zu folgen über seine angestammten ›Marken des Bekanntseins‹ hinaus in eine vorerst noch fremde Welt, die er verstehen und das heißt immer auch *in sich* entdecken will.«<sup>33</sup> Solange Angst die Persönlichkeit in Schach hält, und nicht umgekehrt, kann sich im Individuum keine duldsame Weltoffenheit herausbilden, die »immer ein Ergebnis lebendiger Erfahrung ist.«<sup>34</sup> Bloße Appelle an Vernunft und Gesinnung fruchten selten, weil verängstigte Individuen unfähig sind, ihnen zu folgen, selbst wenn sie wollten. Toleranzbildung beginnt in der Familie, in der sich die Angehörigen möglichst angstfrei begegnen, in einem Klima des wechselseitigen Vertrauens, der Achtung, Fürsorge und Liebe, von der Mitscherlich, womöglich an seinen Kinderstuben-Aufsatz denkend, behauptet, sie sei »die unbedingte Voraussetzung der Toleranz«.<sup>35</sup>

Erfahrungen mit Intoleranz und mit den Widerständen, auf die die Kultivierung einer toleranten Grundeinstellung immer wieder stößt, fordern dazu heraus, die Toleranzdisposition als soziokulturelles Phänomen im konkreten historischen Kontext zu behandeln. Mitscherlich liefert Ansätze zur mentalitätsgeschichtlichen Diagnostik des Toleranzphänomens und verknüpft sie mit



entwicklungspsychologischen Überlegungen zur Entwicklung und Beeinträchtigung von Toleranz: Unter welchen psychosozialen Bedingungen bildet sie sich heraus, und was steht der Toleranzbildung entgegen? Diese Fragen drängten sich ihm noch einmal vermehrt im folgenden Jahrzehnt auf.

*Die (Un-)Fähigkeit zur Toleranz: die sechziger Jahre*

Das Wiederauftauchen nazistischer und antisemitischer Parolen in Städten der Bundesrepublik, der »kommunistische Totalitarismus«<sup>36</sup> in den Ländern des Ostblocks, die aufgeheizte Atmosphäre des Kalten Kriegs und andere weltpolitische Konfliktfelder veranlassten Mitscherlich in den sechziger Jahren, sich noch einmal gesteigert für den Leitwert der Toleranz einzusetzen. Als Repräsentant der Humanistischen Union formulierte er sein Credo: »Der Humanismus als Konfession, wie ich ihn verstehe, hat als wichtigste Aufgabe, die er sich stellen kann, [...] die Toleranz zu verbreiten und überhaupt zu lehren, mitzuteilen, verständlich zu machen, was Toleranz ist.«<sup>37</sup> Die akuten Gefährdungen der Demokratie vor Augen und überzeugt davon, dass sich das gesellschaftliche Zusammenleben auf nationaler und globaler Ebene zukünftig eher konfliktreicher als konfliktärmer gestalten werde, wurde er nicht müde, sich für den »Schutz und die Stärkung der offenen, pluralistischen Gesellschaft«<sup>38</sup> einzusetzen. Zeitgenössische Politische Philosophen halten die Anerkennung pluralistischer Verhältnisse für eine Art demokratische Kernkompetenz.<sup>39</sup> Mit Fug und Recht dürften sie sich auf Vorarbeiten des Psychoanalytikers beziehen, was nur selten geschieht. In einer modernen Demokratie gab es für Mitscherlich keine glaubwürdige Alternative zur »Toleranz des Pluralismus«,<sup>40</sup> das heißt zu einer Haltung, die heterogene Lebensentwürfe grundsätzlich bejaht, solange sich diese mit den Verfassungsnormen vertragen.

An Toleranz und »Toleranzbereitschaft«<sup>41</sup> – das ist der Wille, sich offensiv und lernbereit den pluralen Realitäten auszusetzen – mangle es jedoch in allen Kulturen, die von einer »repressiven, liebesfeindlichen Moral«<sup>42</sup> der Gewissensangst und Einschüchterung, der emotionalen Kälte, Schuldzuweisung und Triebfeindlichkeit überlagert sind. Das sei im Westen nicht anders als in den Ländern des Ostens. Insbesondere dem Christentum, aber im Grunde allen Weltreligionen und ideologischen Weltanschauungen, die im »Glaubenterror irgendeines ›Personenkultes‹ versinken«,<sup>43</sup> legte der hartgesottene Atheist und Anti-Dogmatiker zur Last, sie würden den Nährboden der Intoleranz gegen alle Vernunft kultivieren. Dieser Vorwurf ist gewiss nicht vollkommen abstrus. Und doch ertappt man Mitscherlich in diesem Punkt bei einer Schwäche seiner eigenen Toleranzbereitschaft, deren Grenzen nirgends so deutlich hervortreten,

wie in seinen bisweilen recht grob geratenen Stellungnahmen zur Geschichte und Gegenwart von Religion und Kirche.

Was seine fachliche Ausrichtung angeht, so fand er in den sechziger Jahren zu einer veränderten Theoriesprache, mit der er auch seine Psychologie der Toleranz neu fasste. Entscheidend hierfür war seine durchaus eigenwillige Rezeption der US-amerikanischen Ich-Psychologie, die den Fokus der psychoanalytischen Theorie und Behandlungstechnik, stärker als Sigmund Freud es getan hatte, auf die autonomen, zum Teil antagonistischen Ich-Funktionen richtete. Mitscherlich interessierte daran besonders das Konzept der Ich-Stärke, das er immer aufs Neue im Zusammenhang mit Überlegungen zur Triebnatur des Menschen und zur Affektbildung durchdachte. »Innere Toleranz« ist hierbei ein Schlüsselbegriff. In der *Vaterlosen Gesellschaft* schreibt er: »Affektbildung kann also nur heißen, daß die Konflikte zwischen den unausweichlichen inneren Drangerlebnissen und den sozialen Normen gemildert werden, daß wir eine *innere Toleranz* für den Umgang mit Konflikten entwickeln [...]«<sup>44</sup> Mit rigiden Vorschriften und den erwähnten Stilmitteln der repressiven Moral erreiche man das genaue Gegenteil: sture Abwehr von intrapersonalen Konflikten, statt deren sorgfältige Bearbeitung, was nur von einem souveränen, auf Ausgleich bedachten Ich ausgehen könne. In einem Rundfunkbeitrag aus dem Jahr 1961 zum Thema *Gehorsam oder die Angst vor dem Anderen* erläuterte Mitscherlich, dass es darauf ankomme, »die integrativen Ichleistungen zu fördern, so daß das Ich tolerant und konsequent zugleich Realitätsprüfung und faktisches Verhalten zu kontrollieren vermag«.<sup>45</sup>

Das Wie-ich-mir-so-ich-dir-Prinzip behielt auch in dieser Phase seines Denkens Gültigkeit: Die Stärke oder Schwäche, mit der das Ich die Konflikte im Inneren der Psyche reguliert, ist identisch mit der Stärke oder Schwäche, mit der Konflikte der äußeren Realität bewältigt werden. Wer mit seinen eigenen Trieberlebnissen und internalisierten Gewissensnormen auf Kriegsfuß steht, wird auch sonst kein zuverlässiger Friedensstifter sein, oder umgekehrt, wer mit sich selbst im Frieden lebt, lässt sich nicht kurzerhand zu aggressivem Streit und kriegerischen Aktionen hinreißen. In *Die Idee des Friedens und die menschliche Aggressivität* sprach Mitscherlich Millionen Leserinnen und Lesern ins Gewissen, dass bei der kollektiven Friedensprophylaxe alles auf die frühe Erziehung ankomme, die verständnisvoll und einfühlend vorzugehen habe, um dadurch die integrativen, auf Versöhnung bedachten Ich-Leistungen zu unterstützen. Von den Anhängern der Laissez-faire-Pädagogik indes, die allen Lebensäußerungen freien Lauf lassen wollten, distanzierte er sich bei dieser Gelegenheit, weil sie einer »falschen Toleranzideologie«<sup>46</sup> folgten. Der schrankenlosen Duldung jeder noch so böswillig-destruktiven Handlung konnte Mitscherlich weder im Privaten noch in der Weltpolitik etwas Gutes abgewinnen. Auf diese Weise würde man nur den

blindwütigen Affekten einen Gefallen tun und die Hoheit des Ich schwächen. Leidtragende solch eines übertriebenen Gewährenlassens sei nicht zuletzt die Toleranz, die wahre und echte, die das kontrollierende Ich buchstäblich erringen müsse. In *Die Unfähigkeit zu trauern* heißt es im dritten Kapitel, das Vermögen, »fremde Sittlichkeit als etwas Lebenswürdiges zu achten«, sei dem psychischen Mechanismus nach beurteilt nichts anderes, als die »Fähigkeit zur affektiven Kontrolle, zur Toleranz«. <sup>47</sup>

Mitscherlichs ausführlichster Toleranz-Text dieser Dekade *Proklamierte und praktizierte Toleranz* ist 1964 zunächst im Radio gesendet worden und im selben Jahr gemeinsam mit neun anderen Beiträgen der hochkarätig besetzten Rundfunkreihe in einem Sammelband erschienen. <sup>48</sup> Damit war den Ausführungen eine ansehnliche Öffentlichkeit garantiert. Noch besser bekannt geworden ist der Aufsatz als fünftes Kapitel der *Unfähigkeit zu trauern*. Gleich in den ersten Sätzen stellt der Autor klar, weshalb die löbliche Eigenschaft der Duldsamkeit, die er meistens mit Toleranz gleichsetzt, aus Sicht der psychoanalytischen Anthropologie erheblich leichter zu proklamieren als zu praktizieren sei:

Gehen wir davon aus, daß die Menschenart eine hochaggressive Spezies ist, dann verwundert es nicht, wie spät und selten Toleranz, Duldsamkeit im Gesamtverlauf der Geschichte zu bemerken sind. Toleranz ist in einem von Natur aggressiven Wesen ein Anzeichen hoher Selbstüberwindung. <sup>49</sup>

Nach diesem Eingangsstatement sind die zwei Hauptstränge der Gedankenführung vorgezeichnet. Zum einen: Wie lässt sich die Fähigkeit zur Toleranz erlernen und stärken, angesichts einer unvorteilhaften biologisch-genetischen Ausstattung, die beim Menschen nicht einmal eine instinktive Abneigung gegen die Tötung und Vernichtung von Seinesgleichen einschließt. Und zum anderen, noch etwas grundlegender gefragt: Wie ist triebdynamisch zu erklären, dass Intoleranz aus der triebhaft-aggressiven Natur des Menschen entspringt?

Mehrere miteinander verbundene Motive verknüpfen sich nach Mitscherlichs Verständnis in der menschlichen Psyche zu einer Art Intoleranzkomplex. Ausschlaggebend ist das Ineinandergreifen von Aggressivität und Angst, wobei nicht mehr an die Angst vor Erkenntnis gedacht ist, sondern an soziale Angst. Von aggressiven Impulsen wird das Ich gleich von zwei Seiten bedrängt: von den ungestümen Trieben und vom resoluten Über-Ich. Die ständig rumorenden aggressiven Bedürfnisse streben nach rücksichtsloser Befriedigung, egal in welcher Form und gleichgültig ob in Taten oder in der Phantasie – Hauptsache Entladung. Die nach Angriff und Zerstörung verlangende Gier ruft eine innerpsychische »Gegenaggression« <sup>50</sup> auf den Plan, von der internalisierten Gewissensinstanz ausgelöst, die die normwidrigen Impulse missbilligt. In dieser emotional belas-

tenden Situation wird das intrapsychische Steuerungszentrum noch von einer dritten Flanke attackiert, was zu einer weiteren Lähmung der Ich-Aktivitäten führt. Mitscherlich spricht von »Vergeltungsangst«,<sup>51</sup> die auftaucht, sobald dem Aggressor dämmert, dass die von ihm realitär oder potentiell Geschädigten mit ähnlicher Münze das ihnen Zugefügte heimzahlen könnten. Diese Bedrohung wiederum ist ein gefundenes Fressen für die ständig auf der Lauer liegenden aggressiven Neigungen, denen nichts lieber wäre, als unbesehen alles, was Angst einflößt, zu zerstören. In der Logik der uneingeschränkten Triebbefriedigung zählt nur der momentane Vorteil, der Lust steigert, am besten, wenn sich dabei zugleich die lästige Bedrohung durch antizipierte Gegenschläge und Geltungseinbußen verringern ließe. Die Gewalteskalation ist absehbar.

Die Logik der Triebbefriedigung ist zugleich die Logik der Intoleranz. Intolerantes Verhalten und intolerante Gesellschaftsordnungen gehen von »verbrieftter Ungleichheit«<sup>52</sup> aus, sie sind ihrem Wesen nach diskriminierend und suchen letztlich »die Freiheit anderer zu vernichten«.<sup>53</sup> Diskriminierung und Freiheitsbeschränkung dienen dem Eigenwohl der Privilegierten, der »Starken«. Sie sind die Profiteure des Intoleranzsystems, an das sie sich mit aller Gewalt klammern, um ihre tatsächlichen oder eingebildeten Vorteile zu verteidigen. Intoleranz ist der exakte Ausdruck jener triebhaften, feindseligen, misstrauischen und hybriden Haltung, die angestachelt wird von unkontrollierter Aggressivität und sozialer Angst, die abgewehrt werden soll:

Wir beginnen klar zu sehen: Intoleranz fußt auf der Verteidigung von Vorrechten, die Lust versprechen – von den primitiven Formen aggressiver Triebbefriedigung bis hin zur Gewißheit, von Gott auserwählt zu sein. Eine These wäre demnach: Intolerantes Verhalten wurzelt in der Aussicht auf Mehr an Triebbefriedigung und auf Minderung der Angst durch höheres Prestige in der Gesellschaft als ganzer.<sup>54</sup>

In der toleranten seelischen Organisation hat das Bewusstsein, das Ich, über die Störfeuer der Es- und Über-Ich-Aggressionen die ordnende Oberhand gewonnen. Praktizierte Toleranz ist eine erkämpfte Errungenschaft, die Anstrengung, Zeit und Arbeit erfordert: Bildung der Persönlichkeit, Bildung der Affekte, Selbstüberwindung. Mitscherlich spricht von einer Leistung, damit sich niemand über den erforderlichen Aufwand täusche: »Toleranz ist demnach als Leistung zu definieren, in der es einem psychischen Impulszentrum, und zwar dem einführenden Ich, gelingt, die triebhaft aggressive Verhaltensgrundlage eigenartig zu manövrieren.«<sup>55</sup>

Mit dem *einführenden* Ich führt Mitscherlich eine bemerkenswerte Instanz ein. Das Attribut soll zum Ausdruck bringen, dass die nackte Verstandeskraft gegen die lärmende Wucht der Affekte nicht ankommen würde. Erst wenn die

vernünftige Überzeugung vom Wert der Toleranz und die prinzipielle Absicht, diese auszuüben, mit einer bestimmten *emotionalen* Intelligenz korreliert, kann der Teufelskreis der Intoleranz, der »Ablauf von aggressiver Aktion und ebensolcher Reaktion«,<sup>56</sup> durchbrochen und Freiraum für wertschätzendes Handeln und besonnene Konfliktlösungen geschaffen werden. Die Emotion, die dies nach Mitscherlichs Auffassung zu leisten in der Lage ist, heißt Empathie. Mitgefühl – »für sich wie für den anderen«<sup>57</sup> – schließt die Fähigkeit zur emotionalen Einfühlung, zum mentalen Perspektivwechsel und die Bereitschaft zur konfliktbeseitigenden Hilfestellung ein. Mitscherlichs Position kommt der Gefühlsethik eines Adam Smith und insbesondere der Mitleidsethik Arthur Schopenhauers sehr nahe. Smith, Schopenhauer und Mitscherlich trauen der Empathie zu, dass sie die Individuen aus ihrer egozentrischen Isolation heraus zu der moralischen Erkenntnis führt: Mein Gegenüber ist mir in seiner humanen Wesensart in allen relevanten Aspekten gleich, seine Bedürfnisse verdienen deshalb meine Anerkennung, so wie ich meine Bedürfnisse »von ihm bei mir auch geachtet sehen möchte«. <sup>58</sup> Einfühlende Vernunft oder, wie man genauso gut sagen könnte, vernünftige Einfühlung nimmt die Gleichartigkeit der Menschen wahr, ohne die individuellen Unterschiede zu übersehen. Sie erfasst spontan, dass es zu jeder einmaligen Form der Existenz »auch gültige gleichwertige Alternativen gibt«. <sup>59</sup> Dass diese intuitive Erkenntnis in pluralistischen Gesellschaften, auf die Mitscherlich in diesem Beitrag nicht gesondert zu sprechen kommt, außerordentlich gefragt ist, liegt auf der Hand.

Jetzt versteht man auch besser, weshalb er so großes Gewicht auf einfühlsame Erziehung legt. Sie ist das A und O der Affekt- und Toleranzbildung und das Gegenteil jener – wie er ohne Scheu vor Übertreibung meint – gängigen Erziehungspraxis, die den individuellen Gefühlen und Bedürfnissen der Kinder keine Beachtung schenkt, die gedankenlosen »Befehlsgehorsam«<sup>60</sup> verlangt und solcherart »Selbstentfremdung«<sup>61</sup> bewirkt. Seine früheren Gedanken zur Selbst- und Weltverdunkelung in eine etwas andere Richtung fortführend, geht Mitscherlich nun davon aus, dass ein nach alter Gewohnheit erzogenes Subjekt, das sich emotional und kognitiv fremd und irgendwie unheimlich geworden ist, mit wirklich unbekanntem Menschen keinen zugewandten, realitätsangemessenen und vertrauensvollen Umgang pflegen könne. Wie man mir – so ich dir, möchte man den folgenden Passus überschreiben, der ex negativo die Quintessenz von Mitscherlichs Toleranzpädagogik beinhaltet:

Je mehr uns unversöhnliche Unterdrückung und Entwürdigung in unserer eigenen Lebensgeschichte widerfahren ist, desto haßvollere Neigungen müssen uns bis tief in die unbewußten Teile unseres Charakters beherrschen – kurz, je mehr Erziehung

durch lieblose, einsichtslose Repression, desto weniger Neigung und Fähigkeit zur Toleranz. Je weniger Toleranz Erfahrung, desto weniger Wissen um die Wirklichkeit, desto mehr Wirklichkeitsvermeidung auch durch Idealisierung, nicht nur durch Verketzerung, und konsequenterweise desto weniger Bedenken, den anderen, der nicht nur ein Fremder bleibt, der zum Kaum-noch-Menschen sich erniedrigt sieht, intolerant und ohne Einhalt des Gewissens zu malträtieren.<sup>62</sup>

In der öffentlichen wie fachinternen Rezeption der *Unfähigkeit zu trauern* hat der Titelessay mit großem Abstand die meiste Aufmerksamkeit auf sich gezogen; die übrigen Kapitel, also auch der Toleranztext, hatten es schwer, sich zu behaupten.<sup>63</sup> Wie reagierte die psychoanalytische Fachwelt auf Mitscherlichs Einlassungen zur Toleranz? Dazu ist wenig zu sagen, da kaum Stellungnahmen überliefert sind. Immerhin ist eine private Rückmeldung des in den USA lebenden Narzissmus-theoretikers Heinz Kohut erhalten, den Mitscherlich vergeblich als Direktor des Frankfurter Sigmund-Freud-Instituts anzuwerben versuchte. Kohuts knappe Bemerkungen sind respektvoll, aber in der Sache ausweichend. Sie beziehen sich auf den Toleranzaufsatz von 1964. Es sei »important and proper«, schreibt er dem Autor, dass dieser Toleranz als eine positive Ich-Leistung behandle, die, wie alle kulturellen Leistungen, auf Triebkontrolle und Frustrationstoleranz beruhe. Von Frustrationstoleranz ist in dem Text freilich nicht die Rede. Auf das Herzstück von Mitscherlichs Theorie – den Intoleranzkomplex von Aggression und Angst und die Bedeutung von Erziehung, Einsicht und Einfühlung – lässt sich Kohut nicht ein. Stattdessen bringt er seinen eigenen Narzissmusansatz ins Spiel. Der stärkste Feind der Toleranz, belehrt er seinen Kollegen freundlich, sei nicht etwa Aggressivität, sondern ein Stück »unmodified narcissism and specific narcissistic fantasies that were defensively built up on the basis of infantile narcissistic traumata«.<sup>64</sup> Mitscherlich bedankte sich erst geschlagene vier Monate später für den »sehr wichtigen Kommentar«, <sup>65</sup> verliert aber kein weiteres Wort über den strittigen Sachverhalt. Die beiden Männer blieben sich in den nächsten Jahren freundschaftlich verbunden, ohne dass sie sich in ihrer theoretischen Arbeit wechselseitig tiefergehend beeinflusst hätten. Die Anregung Kohuts wird Mitscherlich weder in der im Grunde unveränderten Buchfassung seines Aufsatzes noch in seinen weiteren Überlegungen zur Toleranz berücksichtigen; in den Narzissmus-Passagen des Trauerbuchs kommt sie ebenfalls nicht zur Sprache.<sup>66</sup> Auch Kohut selbst hat den psychodynamischen Zusammenhang von Narzissmus und (In-)Toleranz meines Wissens nicht weiter ausgearbeitet.

*Psychopathologie der Intoleranz und  
zweigleisige Toleranzbildung: die siebziger Jahre*

Die Toleranzthematik ließ Mitscherlich nicht los. Noch in seinen allerletzten öffentlichen Stellungnahmen ergriff er für die Sache der Toleranz Partei. In einem Zeitschrifteninterview von 1977 beklagte er den Verlust einer gemeinsamen Wertorientierung in Westdeutschland und das »Entstehen neuer Intoleranz«. Im selben Atemzug warnte er davor – mit skeptischem Blick hinter den Eisernen Vorhang – eine gesellschaftliche Monokultur erzwingen zu wollen. Erstrebenswert seien heterogene Gesellschaften, die ihre Wertbasis auf demokratischen Konsens gründen, den alle Beteiligten akzeptieren. Nüchtern betrachtet sei das jedoch eine nahezu unerreichbare Utopie. Daher schlage bis auf Weiteres die Stunde der Toleranz: »Toleranz in der menschlichen Gesellschaft zu verwirklichen ist eine gewaltige Aufgabe. Wir sollten versuchen, sie als ersten Schritt zu tun, ob sie zu Konsens führt oder nicht«. <sup>67</sup>

Im selben Jahr äußerte er sich im *Merkur* ein letztes Mal zur Psychologie der Toleranz. Es mag an seiner eigenen gesundheitlich angeschlagenen Verfassung und einigen persönlichen Enttäuschungen gelegen haben, dass er sich in diesen Jahren vermehrt den Kopf darüber zerbrach, weshalb im gesellschaftlichen Spiel der Kräfte verdienstvolle Bestrebungen so häufig den Kürzeren zogen. Das Verhältnis zwischen Toleranz und Intoleranz stilisierte er zu einem regelrechten Zweikampf, wobei er von ungleich verteilten Ausgangslagen ausging. Im Gegensatz zum destruktiven, auf sofortige Erfüllung drängenden Triebgeschehen, aus dem die Intoleranz ihre oft grausame Stärke beziehe, wirke die auf Selbstüberwindung und Nachdenklichkeit fußende Toleranz zwangsläufig zögerlich, kleinlaut und hilflos. In der direkten Konfrontation intoleranter und toleranter Charaktere besäßen letztere lediglich einen einzigen schwachen Vorteil: Da sie sich ihrer Handlungsmotive bewusster sind, können sie »reaktionsgewandter«<sup>68</sup> und strategisch geschickter operieren, als ihre impulsiv triebgesteuerten Kontrahenten.

Ohne nachvollziehbare Veranlassung *pathologisiert* Mitscherlich nun jene psychische Konstellation, die er der Intoleranz zugrunde legt, womit er sie in die Nähe therapierbarer Störungen rückt. Aus dem Textzusammenhang ist nicht zu entscheiden, ob er mit der »Psychopathologie der Intoleranz«<sup>69</sup> nur extreme Auswüchse meint oder Intoleranz per se. Erneut versäumt er nicht zu betonen, dass auf Erziehung und Sozialisation eine maßgebliche Verantwortung laste. Doch dieses Mal hebt er nicht auf den Aspekt der Einfühlung ab, sondern, mit Bezug auf Anna Freuds Theorie der »Identifikation mit dem Angreifer«, auf kindliche und jugendliche Identifikationsprozesse. Um in den frühen Entwicklungsphasen das »Entstehen unlösbarer, d.h. nicht mehr befragbarer Identifikationen«<sup>70</sup> mit

den jeweils dominanten Werten und Verhaltensweisen zu unterbinden, empfiehlt er den Erziehenden, sie sollten den Heranwachsenden systematisch altersgemäße Alternativangebote unterbreiten. Die zur Verfügung gestellte Auswahl an Identifikationsobjekten ermögliche den Subjekten die emotionale Distanzierung sowohl zu den je eigenen Präferenzen als auch zu den jeweiligen Objekten und fördere somit jene tolerante Haltung verständniswilliger Offenheit, die aus der Vielfalt bedachtsam auswählt, ohne das Nicht-Präferierte automatisch zu verunglimpfen.

Mitscherlichs späte Ausführungen zur Toleranz enthalten nur noch selten echte theoretische Innovationen. Es ging ihm mehrheitlich um die Verbreitung seiner Ansichten. Diesem Ziel diente bereits die im Wintersemester 1970/71 gehaltene Universitätsvorlesung *Aggressives Verhalten beim Menschen*, die eine riesige Hörerschaft fand. Die zehnte Vorlesung war der Toleranz gewidmet, die er als ein hoch erwünschtes, aber selten erreichtes Sozialverhalten vorstellte. Studierenden, die in der *Unfähigkeit zu trauern* nicht nur den titelgebenden Essay gelesen hatten, dürften die Kernthesen Mitscherlichs bekannt gewesen sein. Aufgehört haben werden sie vielleicht am Schluss der Vorlesung, als er anstehende Forschungsaufgaben ankündigte. Aus dem Stehgreif, so scheint es, fielen ihm drei offene Fragen ein: Welche unbewussten Motive liegen intolerantem und tolerantem Verhalten zugrunde? Wie lassen sich die Begriffe Toleranz und Intoleranz trennscharf definieren? Und schließlich: Inwiefern kann tolerantes Handeln unfreiwillig negative soziale Folgen zeitigen, zum Beispiel, falls es als Schwäche angesehen werde und »Beuteaggression«<sup>71</sup> anziehe?

Ob er vorhatte, die Beantwortung dieser Fragen eigenhändig in Angriff zu nehmen, wissen wir nicht. Aber es ist möglich, denn offensichtlich war er mit seinen bisherigen Toleranzbeiträgen nicht rundum zufrieden. 1970 kündigte er dem Suhrkamp Verlag fürs folgende Jahr einen Sammelband mit dem Titel »Toleranz: Verschleierung der Ohnmacht?« an; das Manuskript sei schon so gut wie fertig.<sup>72</sup> Das traf wohl auf die meisten Texte zu, doch ausgerechnet der Toleranzaufsatz scheint Mitscherlich Probleme bereitet zu haben. Kam er mit den offenen Fragen nicht zurande? Die Veröffentlichung verschiebt sich Jahr für Jahr. Erst Ende 1974 kommt das Taschenbuch in einer stolzen, doch für Mitscherlichs Verhältnisse unspektakulären Auflage von 12.000 Exemplaren auf den Markt, zwei Jahre später folgt eine zweite Auflage.<sup>73</sup>

Das Buch und der Hauptbeitrag haben zu guter Letzt einen nüchternen Titel erhalten: *Toleranz. Überprüfung eines Begriffs*. Das klingt nach Begriffsanalyse, was der zweiten offenen Frage entsprechen würde. Doch der Text bleibt in dieser Hinsicht vieles schuldig. Mitscherlich macht sich nicht die Mühe, Verwendungsweisen des Ausdrucks zu überprüfen. Er legt stattdessen eine fürwahr sehr »kurze Funktionsdiagnose von Toleranz«<sup>74</sup> vor, die in der Feststellung



mündet: »Toleranz [...] ist das Ertragen des anderen in der Absicht, ihn besser zu verstehen.«<sup>75</sup> Die beiden anderen in der Vorlesung genannten Forschungsfragen werden höchstens im Vorbeigehen angeschnitten; es findet kein Durchbruch zu neuen Erkenntnissen statt. Die unbewussten Motive von Intoleranz erläutert Mitscherlich anhand von Alltagsbeobachtungen und historischen Beispielen, die illustrieren sollen, dass vor allem die Abwehr von Angst und die Projektion eigener Aggressionen im psychischen Untergrund ihr Unwesen treiben. Über die unbewussten Quellen von Toleranz weiß er nichts zu sagen. Das wäre aus konzeptionellen Gründen auch schwer möglich, da Mitscherlich Toleranz als Charakteristikum einer *bewussten* Lebensführung versteht. Das klärungsbedürftige Problem schließlich, ob Toleranz Beuteaggression oder Ähnliches anlocken könne, wird von ihm kurzerhand als Behauptung reformuliert: ja, das könne sie.<sup>76</sup>

Seine quirligen Ausführungen weichen im Grundsätzlichen nur punktuell von den zuvor eingeschlagenen Gedankenpfaden ab. Die Pathologisierung der Intoleranz, die im *Mercur*-Aufsatz so unvermittelt auftauchen wird, begegnet einem bereits hier; sie wird ausdrücklich auf spezielle Formen der Intoleranz beschränkt, z.B. auf jüdischen Antisemitismus, den Mitscherlich auf den Prozess »der Identifikation mit dem Aggressor«<sup>77</sup> zurückführt. Bei Anna Freud indes nimmt der fragliche Identifikationsvorgang keinesfalls zwangsläufig einen pathologischen Charakter an, er kann auch vollkommen harmlos ausgehen und zur gesunden Über-Ich-Bildung beitragen.<sup>78</sup> Was also muss passieren, damit der Identifikationsprozess in Intoleranz abdriftet? Und was berechtigt zu der Diagnose, antisemitische Juden seien als *krank* einzustufen? Mitscherlichs flüchtige Bemerkungen geben keine Antwort.

Im genauen Widerspruch zu der einleitend zitierten Ansicht, Mitscherlich habe Toleranz als eine psychische *Voraussetzung* kritischer Ich-Fähigkeiten aufgefasst, hebt dieser nicht nur in diesem Aufsatz mehrfach hervor, dass die Voraussetzung für tolerantes Verhalten »eine relative Ich-Stärke«<sup>79</sup> sei, mit deren Hilfe überhaupt so etwas wie eine kritische Beurteilung von Konfliktsituationen möglich werde. Fast gebetsmühlenartig wiederholt er, dass die kritischen Fähigkeiten und die entsprechende »Toleranz als Ich-Leistung«<sup>80</sup> erlernt und gebildet werden müssen, weil der aggressive Triebcharakter aus eigener Kraft nichts hervorbringe, »was sich mit Toleranz bezeichnen ließe.«<sup>81</sup> Aber wie verhält es sich mit der Bildsamkeit von Aggressivität? Kann Aggressivität nur auf indirektem Weg über das Ich gebändigt werden? Haben wir sie als ein Stück wilder, sozialisationsresistenter Natur zu begreifen? Manche Äußerungen Mitscherlichs ließen sich so verstehen – missverstehen. Etwa wenn er davon spricht, dass sich Aggressivität »ubiquitär geltend macht.«<sup>82</sup> Damit ist das innerpsychische Triebgeschehen angesprochen, das in einem elementaren Sinn allen Menschen von

Geburt an innewohne. Aber es ist durchaus plastisch bildbar, könne »formbare Ausdrucksgestalten«<sup>83</sup> annehmen. Mitscherlich geht an einer Stelle sogar so weit zu behaupten, dass »eine naturhafte Aggressivität«<sup>84</sup> ebenso wenig existiere, wie »ein naturhaftes, »konstitutionelles« tolerantes Verhalten.«<sup>85</sup> Diese Gleichsetzung lädt freilich abermals zum Missverständnis ein, da Mitscherlich die Aggressivität üblicherweise zur anthropologischen Grundausstattung zählt, was für Toleranz nicht zutrifft.

Doch auf die Libido trifft es zu! Unter diesen Oberbegriff hat Sigmund Freud das psychische Potential an konstruktiven Energien subsumiert, die umgangssprachlich als Liebe bezeichnet werden. In der Fähigkeit, libidinöse Objektbeziehungen einzugehen, erkannte Freud einen ausschlaggebenden kulturellen Faktor, den er dafür verantwortlich machte, dass die fundamentale Aggressivität, die Selbstliebe und die Intoleranz der Menschen im Zuge der »Massenbildung«<sup>86</sup> eine Wendung zu Altruismus, sozialer Verträglichkeit und Toleranz einschlagen können. Mitscherlich lehnte sich hieran insofern an, als er in der Libido eine Gegenkraft zu den destruktiven Impulsen erkannte. Aggressivität werde von der Libido nicht eliminiert, sondern entschärft. Für die Toleranzbildung folgt daraus, dass sie zweigleisig vonstatten gehen müsse. Parallel zur direkten, kognitiven Förderung von Ich-Stärke sind die »libidinösen Triebreserven«<sup>87</sup> zu aktivieren, die sich bei angemessenem Vorgehen – Zuwendung, Einfühlung, Anerkennung etc. – mit den zerstörerischen Kräften legieren, diese also abschwächen, ablenken, zurückhalten oder in freundlichere Ausdrucksgestalten umformen.

Es ist auffällig, dass in den drei Entwicklungsphasen von Mitscherlichs Toleranztheorie die Liebesfähigkeit des Menschen auf die eine oder andere Weise von elementarer Bedeutung ist.

### *Fazit: Die leise Stimme der Toleranz*

Der Artikel 26 der Menschenrechtserklärung oder aus jüngerer Zeit die Verlautbarung der UNESCO<sup>88</sup> bezeugen die weltweite, konsensfähige Geltung von Toleranz. Die Unermüdlichkeit, mit der sich Alexander Mitscherlich über drei Jahrzehnte mit Intoleranz- und Toleranzproblematiken auseinandersetzte, ist in der für ihn typischen Verbindung aus gesellschaftlichem Engagement und psychoanalytischer Expertise bis auf den Tag ohne weiteres Beispiel geblieben.

Für das konfliktreiche Zusammenleben in pluralistisch-demokratischen Gesellschaften hielt Mitscherlich das auf Respekt und Verständnis beruhende Akzeptieren von Personen, Positionen und Situationen, die einem fremd, andersartig oder verstörend erscheinen, für unverzichtbar. Das Fundament seiner Theorie hat er in den fünfziger und sechziger Jahren gelegt, hauptsächlich, aber

nicht ausschließlich, in den beiden einschlägigen Aufsätzen dieser Zeit. Am Ende des Jahrzehnts trug er sich mit dem Gedanken, seine Toleranztheorie auszubauen. Doch er kam damit nicht gut voran. In seinen späteren Überlegungen berief er sich zwar niemals explizit auf die beiden Texte der vorangegangenen Jahrzehnte, aber er bewegte sich meistens in deren gedanklichen Bahnen, präzisierte hier und da gewisse Gesichtspunkte (Bildsamkeit von Aggressivität, Legierung von Aggressivität mit Libido), ohne sie zu vertiefen. Falls er einmal von vorherigen Ansichten abwich (Psychopathologie der Intoleranz), hinterlässt dies mehr Fragezeichen als tragfähige Erkenntnisse.

Worin besteht die Originalität seines Ansatzes? Sie verdankt sich dem Umstand, dass er sich der im philosophisch-sozialwissenschaftlichen Toleranzdiskurs wenig beleuchteten Frage nach den intrapsychischen Beweggründen, genauer, nach den triebdynamischen Bedingungen toleranten und intoleranten Verhaltens zuwandte. Üblicherweise wird Toleranz als eine Tugend aufgefasst. Tugenden bezeichnen positiv bewertete Charakterdispositionen, die den Individuen ein bestimmtes Können, Wollen und Verhalten erlauben, wobei die drei Bereiche als Einheit gedacht werden, als feste Gewohnheiten moraladäquaten Handelns.<sup>89</sup> Wird behauptet, jemand besitze die Tugend der Toleranz, dann heißt dies, die Person verfüge über die Fähigkeit und Bereitschaft, Toleranz auszuüben, und man könne sich darauf verlassen, dass die Person im gegebenen Fall auch tolerant agiere. Die Erfahrung lehrt jedoch, dass die Fähigkeit und die erklärte Bereitschaft, irgendetwas zu tun, nicht unweigerlich entsprechende Verhaltensweisen hervorbringt. Diese Alltagsweisheit – und ihre komplizierten theoretischen wie praktischen Konsequenzen – wird in der moralphilosophischen Tradition unter dem Stichwort der Willensschwäche thematisiert. Der Tugenddiskurs der Toleranz verliert diese Problematik häufig aus den Augen, da dort Einstellungen, Reflexionsformen, Befähigungen und Haltungen vorschnell (oder idealistisch) mit analogen Handlungen synchronisiert werden.

Mitscherlich hat die Tugendkategorie nur selten verwendet. In seinen Arbeiten zur Toleranz ist sie bedeutungslos. In den fünfziger Jahren ähnelt sein Ansatz den herkömmlichen Konzepten allerdings insofern, als er Toleranz als eine in sich stimmige, man könnte sagen tugendhafte Lebensform beschreibt, die das Verhältnis sowohl zum eigenen Selbst als auch zu anderen Menschen umfasst. Die binäre Tugend-Laster-Opposition, die man aus vielen klassischen Texten kennt, greift Mitscherlich zwar nicht wortwörtlich auf, aber der Sache nach ist sie der von ihm vertretenen Toleranz-Intoleranz-Dichotomie eingeschrieben. Sein monistisches Seelenverständnis versperrte ihm den Blick auf in sich gebrochene oder ambivalente Formen (in-)toleranten Denkens und Verhaltens. Daran wird sich auch in seinen späteren Texten wenig ändern. Er hielt an der

Idee fest, dass jede Person über eine bestimmte Seelenkonfiguration verfüge, die das manifeste Handeln zu einem hohen Grad in eine analoge Richtung determiniere: Entweder man besitzt die Fähigkeit zur Toleranz oder sie fehlt einem. Dieses psychologische Modell kann kaum etwas zur Erklärung von multiplen Dispositionen der In-/Toleranz beisteuern, die das Individuum ermächtigen, situativ unterschiedlich, unter Umständen vollkommen widersprüchlich zu reagieren. Dieses Fähigkeits-Unfähigkeits-Dual gehört zu den charakteristischen Denkmustern Mitscherlichs. Es erklärt auch beispielsweise den schon häufiger bemängelten Sachverhalt, dass im Titelessay des Trauerbuchs unbefriedigend schematisch zwischen den zur fraglichen Trauerarbeit *Fähigen* und den dazu *Unfähigen* unterschieden wird.

Dabei war Mitscherlich wahrlich kein nuancenarmer Theoretiker, sobald es um die inneren Dissonanzen und Zerreißproben ging, die jedes Individuum zu bewältigen habe. Besonders unter dem Einfluss der Ich-Psychologie fokussierte er antagonistische Seelenkräfte, die einen innerpsychischen Kampf um Toleranz austragen, dessen Ergebnis auch nach außen dringt und handlungswirksam wird. Seine Überlegungen sind, insbesondere am Beginn des fünften Kapitels der *Unfähigkeit zu trauern*, um die Problematik arrangiert, wie sich die Kluft zwischen proklamierter und praktizierter Toleranz erklären und verringern ließe.

Den anthropologischen Theorievorgaben Freuds folgend, nahm Mitscherlich in der *conditio humana* einen Widerstreit wahr. Die Konfliktlinie lokalisierte er zwischen den primär aggressiven Affektimpulsen und dem mit Verständnis und Besonnenheit operierenden Intellekt. Die egoistische Intoleranz speist sich unmittelbar aus den Trieben, die umsichtige Toleranz rührt aus sensitiver (Selbst-)Reflexion. Die vernunftbetäubenden Bedürfnisse haben die ungeheure Kraft der Impulsivität auf ihrer Seite, wecken im Subjekt allerdings auch bedrückende Ängste unterschiedlicher Art. Der affektmildernden, einfühlsamen Rationalität – die Moralphilosophie würde von praktischer Vernunft sprechen – bleibt demgegenüber nichts anderes übrig, als ausdauernd auf die subtile Durchsetzungskraft der Einsicht zu hoffen, dass im jeweils Anderen nicht per se etwas Feindseliges, ein Kontrahent lauert, den man fürchten und bekriegen müsse. Die Haltung der Toleranz besteht in gelassener Ich-Stärke, die von der Vielfalt der Lebenswürfe um sie herum profitiert, weil sie deren Besonderheit zu verstehen sucht. Die gute Nachricht: Auf Dauer wird sich die vernünftige Einstellung gegenüber den irrationalen Antrieben durchsetzen – so lautete zumindest Freuds vorsichtiger Optimismus, den sich Mitscherlich zu eigen machte. »Wir mögen noch so oft betonen, der menschliche Intellekt sei kraftlos im Vergleich zum menschlichen Triebleben, und recht damit haben. Aber es ist doch etwas Besonderes um diese Schwäche; die Stimme des Intellekts ist leise,

aber sie ruht nicht, ehe sie sich Gehör verschafft hat. Am Ende, nach unzählig oft wiederholten Abweisungen, findet sie es doch.«<sup>90</sup>

Damit sich die leise Stimme der praktischen Vernunft im lärmigen Chor der selbstsüchtigen Triebe Gehör verschaffen kann, benötigt sie pädagogische Unterstützung. Mitscherlichs Vorstellungen von humaner Erziehung sind nicht nur der Fluchtpunkt seiner Toleranzkonzeption, sondern ein essentieller Aspekt seines theoretischen Gesamtwerks – ein weiteres Schlüsselthema.<sup>91</sup> Wie die »Kultureignung des Menschen«<sup>92</sup> insgesamt, so gründet auch die Fähigkeit zur Toleranz letztlich auf »Triebbeherrschung durch Einsicht«,<sup>93</sup> ein Gedanke, der bis in die griechisch-römische Antike zurückreicht.<sup>94</sup> Ohne soziales Lernen in einem toleranzaffinen Milieu ist das unerreichbar. Mitscherlich erklärte den autoritär-domestizierenden Erziehungsstil für überholt, weil dieser die Eigenarten und affektiven Lebensäußerungen der Kinder missachte. Die häusliche Intoleranz erzeuge emotionale Verhärtungen, die jede »Fähigkeit zur Einfühlung in den anderen«<sup>95</sup> im Keim ersticken. Von der einfühlsamen, respektvollen und libidofreundlichen Erziehung erwartete Mitscherlich, dass damit im psychischen Haushalt Aggressivität und Angst vermindert und die Fähigkeit zur Toleranz verstärkt werden.

Die Erziehung zur Toleranz respektiert die Gegenwart der Kinder und sie erwartet, wie jede Erziehung, Wirkungseffekte, die erst in der Zukunft zu Tage treten. Interessant ist, dass die Mitscherlichs in ihrem gemeinsamen Buch darüber hinaus eine retrospektive Perspektive in Betracht gezogen haben. Sie erkannten in der Toleranz eine Haltung, die sich auf die Einstellung zur Vergangenheit auswirkt, was wiederum Auswirkungen auf das aktuelle und künftige Verhalten habe. Der Hauptbeitrag des Trauerbuchs schließt mit Bemerkungen, in denen die kollektive Unfähigkeit der Deutschen, die NS-Opfer zu betrauern, implizit mit Intoleranz und explizit mit fehlender Empathie in Verbindung gebracht wird. Solange die Erziehung nach alter Manier vorgehe, werden die Menschen ihre Abwehrmechanismen beibehalten und zur konstruktiven Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus unfähig sein. Erst wenn »die Anerkennung von Mitmenschen als Lebewesen mit gleichen Rechten« sowie die »Fähigkeit des Mitleidens für Menschen, die wir hinter unseren entstellenden Projektionen zuvor nie wahrgenommen haben«, gemeinsam Auftrieb erhielten, »würde uns die Fähigkeit zu trauern zurückgeben«.<sup>96</sup> Toleranz, Mitgefühl und Trauer sind in diesem psychoanalytischen Konzept – wenn zum Schluss ein schiefes, aber zutreffendes Bild gestattet ist – drei Seiten ein und derselben Medaille.

Anmerkungen

---

- 1 Vgl. Clemens Albrecht, *Die Massenmedien und die Frankfurter Schule*, in: ders. u.a. (Hg.), *Die intellektuelle Gründung der Bundesrepublik*, Frankfurt/Main–New York 1999, 203–246, hier 230f.
- 2 Vgl. Timo Hoyer (Hg.), *Alexander Mitscherlich. Kranksein verstehen. Ein Lesebuch*, Berlin 2010.
- 3 Vgl. Timo Hoyer, *Erinnerung, Engagement und Öffentlichkeit. Zum 100. Geburtstag Alexander Mitscherlichs*, in: *Psyche*, 63(2009)2, 168–188.
- 4 *Vom Ursprung der Sucht und Freiheit und Unfreiheit in der Krankheit*; beide Schriften in: Alexander Mitscherlich, *Gesammelte Schriften*, hg. von Klaus Menne, Frankfurt/Main 1983 (kurz: *GS*), Bd. 1.
- 5 Brief vom 4.8.1955, Alexander-Mitscherlich-Archiv Frankfurt/Main (kurz: AMA), VII 111.B1.
- 6 Ebd., Brief vom 10.8.1955.
- 7 Vgl. Timo Hoyer, *Ein Bestseller entsteht. Zur Entstehungsgeschichte von »Die Unfähigkeit zu trauern«*, in: *Psychosozial*, 31(2008)4, 13–20.
- 8 Sibylle Drews u.a. (Hg.), *Provokation und Toleranz. Festschrift für Alexander Mitscherlich zum siebzigsten Geburtstag*, Frankfurt/Main 1978.
- 9 Ebd., XI.
- 10 Axel Honneth, *Demokratie und innere Freiheit. Alexander Mitscherlichs Beitrag zur kritischen Gesellschaftstheorie*, in: Sibylle Drews (Hg.), *Freud in der Gegenwart. Alexander Mitscherlichs Gesellschaftskritik*, Frankfurt/Main 2006, 94–102, hier 99–102.
- 11 Karola Brede, *Zur psychoanalytischen Kritik der Toleranz*, in: *Psyche*, 71(2017)7, 549–563, hier 561.
- 12 Zu Mitscherlichs Biografie: Timo Hoyer, *Im Getümmel der Welt. Alexander Mitscherlich. Ein Porträt*, Göttingen 2008.
- 13 Alexander Mitscherlich, Margarete Mitscherlich, *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens*, in: *GS*, Bd. 4, hier 23.
- 14 Brief an Karl Heinrich Bauer vom 3.4.1946, AMA, IIa 1.5.
- 15 Alexander Mitscherlich, *Amnestie statt Umerziehung*, in: *GS*, Bd. 6, 138–139, hier 139.
- 16 Vgl. Werner Bohleber, *Alexander Mitscherlich, die »Psyche« und die Entwicklung der Psychoanalyse in Deutschland nach 1945*, in: *Psyche*, 63(2009)2, 99–128.
- 17 Alexander Mitscherlich, *Editorial*, in: *Psyche*, 10 (1956), 1–3, hier 1.
- 18 Brief an Arthur Jores, 3.2.1956, AMA, I 2724.41.
- 19 Alexander Mitscherlich, *Gebt Raum für die Spiele und Träume. Über die Bedeutung der Kinderstube*, in: *GS*, Bd. 6, 631–634.
- 20 Sämtliche Zitate ebd., 632f.
- 21 Ebd.
- 22 Ebd.
- 23 Alexander Mitscherlich, *»Wie ich mir - so ich dir«*, *Zur Psychologie der Toleranz*, in: *GS*, Bd. 5, 410–428, hier 411.
- 24 Ebd., 410.
- 25 Vgl. etwa die ausführliche Darstellung von Rainer Forst, *Toleranz im Konflikt. Geschichte, Gehalt und Gegenwart eines umstrittenen Begriffs*, Frankfurt/Main 2003.
- 26 Z.B. Elisa Köhler, *Toleranz*, in: Dieter Frey (Hg.), *Psychologie der Werte. Von Achtsam-*

- keit bis Zivilcourage. *Basiswissen aus Psychologie und Philosophie*, Berlin-Heidelberg 2016, 225-235.
- 27 Mitscherlich, »Wie ich mir - so ich dir«, 421.
- 28 Ebd., 411.
- 29 Ebd., 422.
- 30 Ebd., 430.
- 31 Ebd., 428.
- 32 Ebd., 427.
- 33 Ebd., 419.
- 34 Ebd., 432.
- 35 Ebd., 428.
- 36 Alexander Mitscherlich, *Humanismus heute in der Bundesrepublik*, in: *GS*, Bd. 6, 229-250, hier 247.
- 37 Alexander Mitscherlich, *Humanismus als Konfession*, in: *GS*, Bd. 6, 488-503, hier 488.
- 38 Mitscherlich, *Humanismus heute in der Bundesrepublik*, 243 (im Original kursiv).
- 39 Z.B. Otfried Höffe, *Gerechtigkeit. Eine philosophische Einführung*, München 2004, 95.
- 40 Mitscherlich, *Humanismus heute in der Bundesrepublik*, 247.
- 41 Alexander Mitscherlich, *Der Leitwert Pflicht-Gehorsam. Ein Deutungsversuch*, in: *GS*, Bd. 5, 456-472, hier 462.
- 42 Alexander Mitscherlich, *Thesen zu einer Diskussion über Atheismus*, in: *GS*, Bd. 6, 442-452, hier 445.
- 43 Ebd., 446.
- 44 Alexander Mitscherlich, *Auf dem Weg zur vaterlosen Gesellschaft. Ideen zur Sozialpsychologie*, in: *GS*, Bd. 3, 7-369, hier 40.
- 45 Alexander Mitscherlich, *Gehorsam oder die Angst vor dem Anderen*, AMA, VII.
- 46 Alexander Mitscherlich, *Die Idee des Friedens und die menschliche Aggressivität*, in: *GS*, Bd. 5, 343-362, hier 362.
- 47 Mitscherlich, Mitscherlich, *Die Unfähigkeit zu trauern*, 160ff.
- 48 *Die politische Verantwortung der Nichtpolitiker. 10 Beiträge*, München 1964 (keine Angabe eines Hg.).
- 49 Mitscherlich, Mitscherlich, *Die Unfähigkeit zu trauern*, 257.
- 50 Ebd., 257.
- 51 Ebd.
- 52 Ebd., 261.
- 53 Ebd., 258.
- 54 Ebd.
- 55 Ebd., 259.
- 56 Ebd.
- 57 Ebd.
- 58 Ebd., 265.
- 59 Ebd.
- 60 Ebd., 267.
- 61 Ebd.
- 62 Ebd.
- 63 Vgl. Hoyer, *Im Getümmel der Welt*, 508-515.
- 64 Brief vom 18.8.1964, AMA, I 3026.1.
- 65 Brief vom 17.12.1964, AMA, I 3026.2.
- 66 Mitscherlich, Mitscherlich, *Die Unfähigkeit zu trauern*, 59ff.

- 67 Alexander Mitscherlich, *Wertwandel und Wertzerfall*, AMA, IX 370.
- 68 Alexander Mitscherlich, *Neuerliches Nachdenken über Aufklärung*, in: *GS*, Bd. 6, 581–595, hier 591.
- 69 Ebd., 593.
- 70 Ebd., 592.
- 71 Alexander Mitscherlich, *Aggressives Verhalten beim Menschen*, in: *GS*, Bd. 10, 348–610, hier 549.
- 72 AMA, I 5410.218.
- 73 AMA, I 5410.334 und 354.
- 74 Alexander Mitscherlich, *Toleranz. Überprüfung eines Begriffs*, in: *GS*, Bd. 5, 429–455, hier 429.
- 75 Ebd., 431.
- 76 Ebd., 443.
- 77 Ebd., 430.
- 78 Anna Freud, *Das Ich und die Abwehrmechanismen*, Frankfurt/Main 1984, 92f.
- 79 Mitscherlich, *Toleranz. Überprüfung eines Begriffs*, 437.
- 80 Ebd., 442.
- 81 Ebd., 443.
- 82 Ebd., 450.
- 83 Ebd., 440.
- 84 Ebd., 442.
- 85 Ebd.
- 86 Sigmund Freud, *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, in: ders., *Studienausgabe*, hg. von Alexander Mitscherlich u.a., Frankfurt/Main 1974, Bd. 9, 61–134, hier 96f.
- 87 Mitscherlich, *Toleranz. Überprüfung eines Begriffs*, 450.
- 88 UNESCO, *Declaration of Principles on Tolerance*, 16.11.1996; [http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL\\_ID=13175&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13175&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html) letzter Zugriff: 28.8.2018l.
- 89 Vgl. Timo Hoyer, *Tugend und Erziehung. Die Grundlegung der Moralpädagogik in der Antike*, Bad Heilbrunn 2005.
- 90 Sigmund Freud, *Die Zukunft einer Illusion*, in: ders., *Studienausgabe*, hg. von Alexander Mitscherlich u.a., Frankfurt/Main 1974, Bd. 9, 125–189, hier 186.
- 91 Vgl. Timo Hoyer, *Wege zur Humanität. Alexander Mitscherlichs Versuche, der Unmenschlichkeit zu begegnen*, in: Peter Gutjahr-Löser u.a. (Hg.), *Theodor-Litt-Jahrbuch 2009/6*, Leipzig 2009, 181–206.
- 92 Mitscherlich, Mitscherlich, *Die Unfähigkeit zu trauern*, 95.
- 93 Ebd.
- 94 Vgl. Hoyer, *Tugend und Erziehung*.
- 95 Mitscherlich, Mitscherlich, *Die Unfähigkeit zu trauern*, 105.
- 96 Ebd., 83.



---

*Roman Halfmann*

## Vom scheinbaren Ende der Ironie

*Wie der Ironiker sich ironisch die Ironie auszutreiben versucht*

---

»Die Ironie scheint gesiegt zu haben«,<sup>1</sup> diagnostiziert Hermann Kurzke im Jahre 1990 und meint damit, dass die moderne Gesellschaft von einer so gut wie alles relativierenden Distanzierung im Sinne einer Abstraktion beherrscht werde, durch welche jede ernsthafte Auseinandersetzung verunmöglicht sei. Revolutionen aber, so Kurzke und hiermit letzten Endes jede ernsthafte und also authentische Handlung einschließend, verträgen grundsätzlich keine ironische Distanzierung.<sup>2</sup> Ein Ausweg scheint kaum denkbar, ja, letzten Endes gefallen diese neuen, nämlich modernen Menschen sich zumeist in der Pose umfassender Selbstreflexion und Distanz oder ahnen zumindest, dass jedweder Ausweg verunmöglicht ist – und zwar durch die Ironie selbst, die jede Bewegung von vornherein einkassiert. Es ist aber, wie in diesem Artikel gezeigt wird, nun die Ironie selbst, die sich auszutreiben versucht und dies mit ironischem Erfolg.

### I.

Vladimir Jankélévitch reflektiert in seiner tiefgründigen und komplexen Darstellung der Ironie eine Zuspitzung des ironischen Potentials über Sokrates und die Romantische Ironie bis hin zur Postmoderne – hier schließlich sei, so die weitsichtige Diagnose, die Ironie »nicht mehr heuristisch, sondern nichtend; die Ironie dient nicht mehr zur Erkenntnis, auch nicht, um das Wesentliche unter den schönen Worten zu entdecken, sie dient nur dazu, die Welt zu überfliegen und die konkreten Unterscheidungen zu verachten.«<sup>3</sup> Diese Diagnose, die bereits von Hegel angesichts der Romantischen Ironie vorgelegt wird<sup>4</sup> und vor der vom reinen, blinden Spott getriebenen Zerstörung universaler Werte warnt, ist deshalb weitsichtig, da sie als Kommentar eines kritischen Diskurses gelesen werden kann, der verstärkt seit der Jahrtausendwende die *ironisch* genannte Dekade begleitet und vor den Folgen einer völligen Ironisierung aller Werte warnt, wie dies sehr wirkträchtig Jedediah Purdy für die Politik<sup>5</sup> und der Autor David Foster Wallace für die Kunst ausführen. So sei nach Wallace die Ironie, ganz im Sinne der obigen Definitionen, selbstverständlich nützlich gewesen, um

Klischees aufzubrechen, dann aber zum Selbstzweck geworden.<sup>6</sup> Was deshalb problematisch sei, da die ironische Haltung letzten Endes inhaltslos ist:<sup>7</sup> Die waltende und alles durch-, ja zersetzende Ironie sei Symptom einer Krise gesellschaftlicher, politischer und kultureller Natur, die seit dem Ende des Kalten Krieges die westlichen Zivilisationen beherrsche.

Tatsächlich finden sich in der Literatur zahlreiche Darstellungen dieser Problematik, wobei die meisten Autoren sich darauf beschränken, Wohl und Wehe der ironischen Haltung zu schildern. Hierzu gehört vor allem die sogenannte Post-Postmoderne mit Autoren wie etwa David Foster Wallace (*Broom of the System* und *Infinite Jest*), Bret Easton Ellis (*American Psycho* und *Glamorama*), das Frühwerk Dave Eggers', Martin Amis' sowie Julian Barnes' und, vielleicht als paradigmatischen Höhepunkt, Alex Shakars *The Savage Girl*, die sich allesamt darauf beschränken, den Prozess der Entindividualisierung nicht nur zu beschreiben, sondern als abgeschlossen zu bewerten und also Individuen darzustellen, die keine Individuen mehr sind. Stattdessen verharren die Protagonisten im ironischen Zustand der Selbstentfremdung ohne Authentizität sowie persönliche Integrität.

Diese Hoffnungslosigkeit, die in den genannten Romanen natürlich nicht mehr so genannt werden kann – immerhin ist jede authentische Emotion sogleich Gegenstand des Spotts – und ironisch aufgeladen eher als lustvoll-lässige, sich selbst über den Tatbestand bewusste Dekadenz dargestellt wird, scheidet diese Phase von der so bezeichneten Postmoderne. So hat meiner Ansicht nach auch diese zwar die Entindividualisierung vollzogen, umkreist jedoch immer wieder und immer noch das Individuum als immanent vorhandene, in ihrer Unmöglichkeit gleichsam durchaus mögliche und deshalb stets spürbare Hoffnung: Thomas Pynchon, dessen Darstellung der überall waltenden Paranoia, vor allem in *The Crying of Lot 49*, als Synekdoche der ironischen Aufladung gedeutet werden sollte, stellt so die Gefährdung des Individuellen dar, doch herrscht bei ihm stets eine Art Trauer, manifestiert in der zugrundeliegenden Gewissheit, dass ein Verlust vorliegt, weshalb seine Romane um die diagnostizierte Leerstelle mäandern und in der Leere Individualität vermuten – sei es auch als Vakuum, das in der Leere stets die Ahnung des Verlorenen impliziert. In der Post-Postmoderne vor allem US-amerikanischer Herkunft wiederum ist selbst das Vakuum mit Ironie geladen und jede suchende, auch nur sehrende Bewegung obsolet, nämlich selbst Teil des ironisierten Prozesses geworden. Wenn Hermann Kurzke feststellt, dass eine ironische Revolution oder eine Revolution im Zustand der Ironie undenkbar ist, dann gilt dies letztlich für jede menschliche Regung, da der ironische Zustand im Grunde kein *Zustand* als irgendwie geartete semantische Verortung meint, sondern allein eine Distanz markiert, die keine eigene Semantik außer

der *Distanzbewegung* selbst in sich birgt. Der Ironiker also ist nur in der Lage, spöttischer Kritiker zu sein, doch ist es ihm gemäß seiner Anlage als Ironiker unmöglich, zu irgendeinem Sachverhalt tatsächlich Stellung zu beziehen, da er nicht mehr authentisch sein kann und eine ordnungsgemäße Stellungnahme den Rückbezug auf ein authentisches Verhältnis zum verhandelten Gegenstand notwendigerweise einschließt. Eben diesen Zustand zeigen die Literaten der Post-Postmoderne und generieren somit eine Literatur, die degradiert zur Anamnese allein Symptome beschreibt und sich demnach notgedrungen darin zu gefallen hat, die Problematik wieder und immer wieder zu beschreiben, ohne Auswege darzustellen, denn um Exit-Strategien durchzuerzieren zu können, müsste der ironische Zustand wieder verlassen werden.

## II.

Stellt sich die Frage, aus welchem Grund dies überhaupt geschehen sollte, leben wir seit Beginn des letzten Jahrhunderts immerhin im sogenannten Zeitalter des nicht nur physikalischen Relativismus, angesichts dessen alle Werte – ganz und gar ironisch – ambivalent seien und es keine absoluten Gewissheiten mehr gebe: Universalität existiere nicht und habe niemals existiert, so das Credo einer Epoche, die sich selbst den Stempel der Modernität gibt und diesen bislang nicht abstreifen möchte oder nicht dazu in der Lage zu sein scheint. Besieht man diese immer wieder deklarierte und als echten Fortschritt gedeutete Entwicklung, so scheint es nur folgerichtig, wenn nach der äußeren Relativierung ehemals universal geltender Begriffe und Vorstellungen schließlich auch der Mensch seine Perspektive auf eine obsolet gewordene Universalität und vor allem sich selbst in seiner Selbstsetzung relativiert und somit in einer gleichsam evolutionär anmutenden Bewegung im Gleichschritt mit der abstrakt vollzogenen Transformation sozusagen modernisiert; was die kritischen Auseinandersetzungen der Post-Postmoderne also eher zu Beschreibungen einer schmerzhaft anmutenden, aber nichtsdestotrotz notwendigen oder zumindest in sich schlüssigen Verwandlung hin zu einem neuen Persönlichkeitsmodell deklarieren würde und eben nicht als Zeugnisse einer unwiderrufflichen und wohl auch nicht zu stoppenden Degeneration, die letzten Endes nicht allein zum Ende der Kunst oder Narration, sondern der westlichen Zivilisation insgesamt führt. Denn so vordergründig ironisch und pointiert *tough* im Sinne von distanziert-abgeklärt die erwähnten romanhaften Auseinandersetzungen der Post-Postmoderne auch daher kommen, so unwiederbringlich scheint das in ihnen stets angedeutete oder ausgeführte Ende. So sterben in *Infinite Jest* von David Foster Wallace die Menschen, da sie beim Versuch, der Ironisierung ihres Selbst zu entfliehen,

entweder zu Drogen greifen oder schlichtweg wahnsinnig werden, während in den Romanen eines Ellis, Barnes oder Shakar die Protagonisten – psychisch und physisch impotent – allein postmodern mit Klischees und Versatzstücken vollgestopfte Hüllen sind, die kaum mehr mit einem Ich-Bewusstsein ausgestattet eher unbewusst eben diese Klischees und Versatzstücke imitieren.

Angesichts derartiger Darstellungen scheint es natürlich auf den ersten Blick dringend geboten, die Ironie wieder aus dem System der Selbstsicht zu entfernen, um ein »normales« Selbstverhältnis installieren zu können. Doch ist zugleich eben auch die Frage zu stellen, ob hier nicht ein Alarmismus vorliegt, der letzten Endes jede Neuerung begleitet und sich konservativ diesem Neuen verschließt: Immerhin haben große Teile der Kultur – die sogenannte *Mainstream-Kultur*, die am ehesten in der Lage ist, den gesellschaftlichen Status Quo und also den Zeitgeist der jeweiligen Epoche oder Generation zu versinnbildlichen – eher konservative Funktion, indem sie das originelle Potential der jeweiligen Zeit stets problematisieren oder gleich verdammen, gleichgültig, ob es sich um technische oder abstrakte Neuerungen handelt. Geradezu legendär sind ja bekanntlich die immer wieder wellenartig erscheinenden negativen Utopien, die jedes originelle Potential zu diskreditieren suchen, sei es die Eisenbahn oder das Internet – eben dies könnte auch hier der Fall sein und die post-postmoderne Literatur demnach nichts anderes sein als der konservativ motivierte Versuch, das Neue und also Unbekannte aufzuhalten. So könnte es also durchaus, wie zuvor ja auch immer, neben der etablierten *Mainstream-Literatur* und -Kultur eine *Avantgarde* geben, die wie etwa der *Futurismus* das Ironische als Symbol des neuen, sich endgültig dem waltenden Zeitgeist angepasst habenden Menschen eben nicht problematisiert, sondern feiert. Und natürlich existieren derartige literarische und kulturelle Versuche; genannt seien die Engländer Tom McCarthy und Gilbert Adair,<sup>8</sup> die jeweils eine positive Interpretation der Ironie und hierzu distanzierte Narrative anstreben, was natürlich legitim, ja sinnvoll ist, doch im Ergebnis enttäuscht und zwar aus zwei Gründen: Zuerst gelingt es den Autoren nicht, die ironische Erzählhaltung im Gleichschritt der äußeren Entwicklung zu intensivieren und auf eine neue Ebene zu transferieren. Tatsächlich erinnert die Ironie nicht nur an die bekannte *Postmoderne*, sondern kann so auch bei Lawrence Sterne oder Henry Fielding gelesen werden, indem sie sich auf das ironische Spiel mit den Versatzstücken sowie Klischees und eine metafiktionale Ebene beschränkt, in welcher die Erzählung sich von sich selbst distanziert – doch hat dies beispielsweise schon E.T.A. Hoffmann getan. Die Ironie verbleibt so an der Oberfläche, gefällt sich nämlich im postmodernen Possenspiel, und es gelingt den Autoren an keiner Stelle, den eigenen Ansprüchen gerecht zu werden.

Zudem markiert die *Avantgarde* hier tatsächlich eine Nischaueinander-

dersetzung, die sich einem großen Zusammenhang strikt verweigert und im Partikulären eine Scheinwelt des Ironischen aufbaut und also rein theoretisch bleibt. Diese Problematik betrifft nicht zufällig auch die theoretischen Auseinandersetzungen, wie sie beispielsweise Jonathan Lethem<sup>9</sup> anstrebt, der die diagnostizierte geistige Impotenz des ironischen Zeitalters wiederum ganz ironisch als Kultur des Epigonalen feiert, hierbei aber im Kleinen verharrt und einer verallgemeinernden Darstellung aus dem Weg geht; kein Wunder, würde die neu-ironische Interpretation der Kultur als Nachahmung, so richtig dieser Gedanke vielleicht auch sein mag, angesichts von Regelungen wie Urheberrecht und der Vorstellung eines geistigen Eigentums tiefgreifende Probleme mit sich bringen und letzten Endes jede kulturelle Produktion entindividualisieren und damit von der Ökonomie abkoppeln – damit eine Entwicklung anstoßend, die letzten Endes jede kulturelle Produktion verunmöglicht, in einem kapitalistischen System zumindest. Weshalb man im Grunde das System selbst und also den Überbau grundlegend transformieren müsste, um das ironisierte Individuum ermöglichen zu können; wobei eine solcherart gestaltete fundamentale Wandlung gegenwärtig undenkbar ist und daher auch innerhalb der erwähnten Literatur nicht weiter ausgeführt wird, die demnach ganz Nischenerzeugnis bleibt und eine Art fiktionales Habitat des ironischen Bewusstseins etabliert, in welchem ein derartiges Selbstverständnis durchaus möglich scheint. Dies gilt auch für spezielle soziale Biotope, die in der post-postmodernen Literatur immer wieder aufgegriffen werden: die Werbeindustrie etwa oder die so genannten Kreativ-Berufe allgemein.

Es ist abermals David Foster Wallace, der vielleicht nicht als erster, doch sicherlich am konsequentesten für seine Generation aufzeigt, aus welchem Grund das ironisierte Bewusstsein an der Realität scheitern muss und inwiefern es aus diesem Grund außerhalb ausdrücklich fiktiver Territorien nicht lebensfähig ist. Wallace wendet sich hierfür einem Gebiet zu, welches in der postmodernen Literatur – und auch in der nachfolgenden post-postmodernen – aus den genannten Gründen nicht zufällig kaum Teil der Auseinandersetzung ist, der Politik nämlich. So diskutiert der im Jahre 2000 veröffentlichte Essay *Up, Simba* auf sehr eindrucksvolle Weise nicht allein den Wahlkampf um das Präsidentenamt, und dies auf ironisierte Weise, sondern eben auch die weitaus interessantere Frage, wie ein gänzlich ironisiertes Bewusstsein überhaupt noch in den Kategorien politischer Haltung reflektieren, denken und arbeiten kann.<sup>10</sup> Wallace kommt zu der für ihn deprimierenden Konklusion, dass die ironisierte Generation der nach 1960 Geborenen eben deshalb nicht mehr in der Lage seien, politisch zu handeln, da Ironie nicht nur Revolutionen, sondern jeden ernsthaften Diskurs verhindere; woran nicht allein die Frage anschließt, wie der

ironische Zustand nun verlassen werden, sondern, gleichsam drängender, was nach der Ironie denn überhaupt noch kommen könne, sind doch immerhin alle Werte diskreditiert. Es ist dieser Diskurs, der nun die Literaturen umtreibt, die nach der Post-Postmoderne nicht nur neue, also unironische Poetologien, sondern derart angelegte Daseinsentwürfe anstreben.

### III.

Vladimir Jankélévitch deutet einen Ausweg – und zwar den bekanntesten – an, wenn er erklärt, dass Ironie letztlich »da möglich [ist] wo die *vitale Dringlichkeit* nachlässt.«<sup>11</sup> Die Zeit der Ironie ist in diesem Verständnis also eine Zeit des Überflusses und Luxus, dann ganz automatisch nachlassend oder ganz schwindend, wenn der profane Kampf ums Überleben wieder in den Vordergrund rückt, gleich dem sterbenden Atheisten, der am Ende doch nach dem Priester ruft. Die US-amerikanische Autorin Jennifer Egan stellt diese grundsätzliche Möglichkeit der Umkehr angesichts sich verschärfender Lebensbedingungen in ihrem 2010 veröffentlichten und viel beachteten Roman *A Visit From the Goon Squad* dar, wenn sie die amerikanische Jugend in naher Zukunft als in gleich mehrfacher Hinsicht von der Vorgängergeneration sich absetzend und also eine Revolution initiiierend zeichnet. Auslöser hierfür ist ein nicht näher spezifizierter Krieg,<sup>12</sup> infolgedessen die kulturelle Situation sich maßgeblich verändert und eine Jugendkultur etabliert hat, die betont sowie bewusst ironiefrei neue Reinheit als wiedergewonnene Authentizität für sich zurückzuerobern sucht und zwar an gleich mehreren Fronten; zuerst physisch: »She«, heißt es beispielsweise über eine junge Frau, »was »clean: no piercings, tattoos or scarifications. All the kids were now. And who could blame them, Alex thought, after watching three generations of flaccid tattoos droop like moth-eaten upholstery over poorly stuffed biceps and saggy asses.«<sup>13</sup> Diese Absetzungsbewegung wird nun aber vor allem auf der sprachlichen Ebene entfaltet, denn ähnlich zur körperlichen Reinheit sind die Jugendlichen darum bemüht, die Worte ihres ambivalenten Potentials – und damit der Ironie im eigentlichen Sinn – zu entheben und zurück ins Konkrete zu überführen.<sup>14</sup> In dem Bewusstsein, dass Sprache ebenso wie die Werte ironisiert sind, streben die Jugendlichen in Egans Roman demnach eine Bereinigung im Sinne einer *New Sincerity* an: »It's pure – no philosophy, no metaphors, no judgements.«<sup>15</sup> Hierzu nutzen sie technische Innovationen, vor allem die Vorzüge der Kommunikation per SMS, durch welche Sprache im Sinne einer »Pure Language«<sup>16</sup> erneuert werden kann, welche zunehmend die herkömmliche Sprache verdrängt, da die hier verwendeten Begriffe pur,

unverfälscht und also naiv im besten Sinn seien. So naiv wie die Jugendlichen selbst es sind oder zumindest sich demonstrativ darstellen, nämlich ausdrücklich auf Ironie oder überhaupt Doppelsinnigkeit verzichten und damit ihre körperliche Reinheit im Denken und Sprechen spiegeln: »Another thing about her generation: no one swore. Alex had actually heard teenagers say things like ›shucks‹ and ›golly‹, without apparent irony.«<sup>17</sup> Die Jugendlichen erkämpfen sich also nach dieser gängigen Vorstellung einer sozusagen natürlich ablaufenden Wellenbewegung zwischen ironischen und unironischen Zuständen recht problemlos den naiven Zustand zurück und schließen so an die Vormoderne an, indem sie den ironischen Zustand überwinden – hierzu bedarf es im Grunde, so die zynisch anmutende hintergründige Prämisse, allein eines Krieges oder irgendeiner anderen Katastrophe.

Die Sehnsucht der Post-Postmoderne nach einer *New Sincerity* erwirkt demnach vorderhand und vielleicht am auffälligsten das geradezu lustvolle Beschreiben dystopischer Zustände, in denen Katastrophen neue Authentizität ermöglichen; hierfür stehen sicherlich nicht nur sogleich in den Sinn kommende Werke wie *The Hunger Games* der US-amerikanischen Autorin Suzanne Collins – mitsamt der vielen Plagiate –, sondern auch so unterschiedlich angelegte, intellektuell zumeist schwergewichtigere Auseinandersetzungen wie in Dave Eggers' *The Circle*, David Foster Wallace' *The Infinite Jest*, Boualem Sansal's *2084*, Houellebecq's *Soumission*, Sorokins *Telluria*, Pelewins *Snuff* und Thomas Steinaeckers *Die Verteidigung des Paradieses*: Dystopien beherrschen eindeutig die Populärkultur, doch meiner Meinung nach nicht nur, weil in und mit diesen literarischen Auseinandersetzungen im Sinne Orwells der als riskant eingestufte Ist-Zustand zur Warnung in die Zukunft extrapoliert werden soll, sondern auch, weil man sich Wynston Smith, den unterdrückten und an dieser Unterdrückung leidenden und aus ihr Authentizität schöpfenden Protagonisten aus Orwells *Nineteen-Eighty-Four*, als im Grunde glücklichen Menschen vorstellen sollte, glücklicher jedenfalls als seine vollkommen ironisierten Nachfahren, die sich angesichts ihres als zerrüttet empfundenen Zustands nach den obsolet gewordenen polar strukturierten Zuständen in unterdrückten Gesellschaften sehnen, nicht nur von längst verlorener Authentizität, sondern auch frisch erstarkter Kreativität träumend und, wie ihre Vorfahren um 1914, einen Krieg erhoffend. – Was aber, wenn eine solche Katastrophe in der Realität partout ausbleibt?

Ein Ausweg der *New Sincerity* besteht nun meiner Ansicht nach darin, in der Realität vorliegende, als unironisch deklarierte Nischen zum Gegenstand zu machen und hieraus Authentizität zu schöpfen. Wobei die behandelten Themen jeweils nur Staffage sind und eigentliches Ziel der eigene ironische Zustand ist, der mit Hilfe dieser Themen beseitigt werden soll. Dies kann die notgedrungen

ohne Ironie auskommen müssende Porno-Industrie sein, die Martin Amis und David Foster Wallace in ihrer Eindimensionalität zu beschreiben und in der Beschreibung zu verstehen suchen,<sup>18</sup> oder die Tendenz, in den Schlachthöfen,<sup>19</sup> atomverseuchten Gegenden<sup>20</sup> und der sinnigen Betrachtung vom Aussterben bedrohter Tiere<sup>21</sup> dem Authentischen als Wahrhaftigen zumindest auf die Spur zu kommen, wenn nicht gar beim entsetzten Beäugen blutiger Fleischberge selbst wieder authentisch zu werden – als sei, so wohl der unausgesprochene Wunsch, der Besuch einer Fleischfabrik gleichzusetzen mit einem Gasangriff an der Front in Frankreich.

Ein besonderes Genre innerhalb dieses Diskurses markiert die jedwede Ironie im Keim erstickende Beschreibung der Fatalität von Krankheiten, zumeist psychischer Natur,<sup>22</sup> die unter der Hand den eigentlich längst obsolet gewordenen Genie-Gedanken etablieren. Robert Melles um pointiert unironische Akkuratess bemühte und dabei vor Eigengewicht geradezu berstende Beschreibung *Die Welt im Rücken* kann hierfür als aktuelles Werk einer Literatur stehen, die das psychische Trauma zum Ersatz für Kriegererfahrungen aufbläht. Dass der originell und daher *per se* authentisch Schaffende, das Genie im weitesten Sinn, als »tendenziell melancholisch, unglücklich, verwirrt, pathologisch auffällig bis wahnsinnig«<sup>23</sup> gedeutet wird, geht zwar bis zu den pseudo-aristotelischen Anfängen der Genieforschung zurück,<sup>24</sup> doch der hieraus erfolgende Schluss, äußere Einwirkungen in Form von Traumata auslösenden Ereignissen verursachten dieses von psychischer Krankheit veranlasste genialische Vermögen, ist sicherlich neueren Datums, findet sich unter Umständen rudimentär in der Schwarzen Romantik, nicht aber derart reflektiert und ironisch aufgeladen wie in der Gegenwart. Dies äußert sich auf der literarischen Ebene in einem Changieren zwischen ironischer Persiflage und einer doch hintergründig verhandelten Ahnung von der Wahrhaftigkeit der These vom leidenden Genie. Joey Goebel mit seinem Roman *Torture the Artist* (2004), in welchem einem jungen Künstler von interessierter Seite Leid zugefügt wird, um wahrhaftige Kunst abzuschöpfen, steht hier herausragend, ebenso Chuck Palahniuk mit *Fight Club* (1999) und *Haunted* (2005),<sup>25</sup> sowie wiederum David Foster Wallace, der in *The Suffering Channel* aus dem Band *Oblivion* ein Künstlerverständnis entwickelt, welches auf dem Trauma basiert. Es wird ein Künstler gezeigt, Brint Moltke, dessen Kunst aus dem Defäkieren von Artefakten besteht und dies im neu gegründeten »Suffering Channel« der Öffentlichkeit vorführen soll – diese Absonderlichkeit treibt die Geschichte voran und bleibt hierbei zumeist auf die Frage der Qualität einer derartigen Kunst konzentriert. Doch ist auf einer zweiten, verhaltener dargestellten Ebene der Künstler als missbrauchtes, zutiefst geschädigtes Individuum gezeichnet und damit ein spezifisches Bild des Künstlers transportiert:



»In the tale, the celebrated defecator, whom we first think so gifted he can just shit a classic, turns out to be beset by self-hatred. To go to the bathroom is to remember the childhood abuse and humiliation that led to his creativity.«<sup>26</sup> – »What we've got here«, erklärt die Ehefrau des Künstlers dem Reporter, »is a boy whose folks beat him witless all through growing up. That whipped on him with electric cords and burnt on him with cigarettes and made him eat out in the shed when his mother thought his manners weren't up to snuff for her high and mighty table.«<sup>27</sup> Moltke, traumatisiert und bezeichnenderweise nicht in der Lage, seine Kunst in Worte zu fassen und also zu reflektieren,<sup>28</sup> ist in der Geschichte die Leerstelle – alle Informationen werden vermittelnd gegeben, da der Künstler sich jedem Gespräch entzieht. Und selbst der Auftritt im »Suffering Channel, der Live-Bilder vom Kunstakt in die amerikanischen Haushalte liefern soll, ist zweifach limitiert, da erstens Bilder vom eigentlichen Entstehungsort der Kunst, vom Anus also, nicht ausgestrahlt werden können: Hier greifen noch ansonsten obsolet gewordene Zensurvorschriften, da die Kunst Moltkes eines der letzten und tatsächlich allerletzten Tabus westlicher Zivilisationen berührt. Immer wieder wird ja in der Geschichte darüber reflektiert, dass man über den Vorgang der Stuhlentleerung nicht einmal sprechen dürfe, womit diese Sphäre eine der wenigen ironiefreien Enklaven markiert, gleich der Pornoindustrie, und von Wallace bewusst ausgewählt wird – tatsächlich muss man lange suchen, um ein derart tabuisiertes Motiv zu finden. Zweitens gelingt es der ironisierten Gesellschaft nicht, den Künstler selbst zu ironisieren: So soll der künstlerische Vorgang des Abkotens zwar nicht in die Haushalte gesendet, aber doch über einen Monitor dem Künstler selbst zugänglich gemacht werden, doch:

There's also some eleventh hour complication involving the ground level camera and the problem of keeping the commode's special monitor out of its upward shot, since video capture of a camera's own monitor causes what is known in the industry as feedback glare – the artist in such a case would see, not his own emergent *Victory*, but a searing and amorphous light.<sup>29</sup>

Es gelingt daher weder, die trauma-evozierte Authentizität des Künstlers nachzuvollziehen, noch diese zu brechen – der Kunstakt bleibt ein Geheimnis, damit ironiefrei, ganz im Sinne des Mottos der Produktionsfirma des »Suffering Channels: »Consciousness is nature's nightmare«,<sup>30</sup> und damit letztlich unbeschreiblich. Ursache hierfür ist ein psychisches Trauma, welches in der Gegenwartskultur eindeutig zum Stellvertreter von Kriegserfahrungen wird und damit zum auslösenden Moment, durch welches unironisches Agieren immerhin wieder denk- und darstellbar werden soll.

IV.

Dies gilt auch für einen weiteren, an dieser Stelle nur knapp referierten Zug der Gegenwartskultur, der auf zwei Wegen zurück in die Vergangenheit und also zu den paradiesischen Zuständen authentischen Lebens führen soll: So ist die Literatur vor allem der ehemaligen Ironiker und Popliteraten einerseits auf durchaus staunenswerte Weise wieder historisch geworden. Martin Amis, der mit seinen ersten Romanen neben Julian Barnes, Ian McEwan und Edward St Aubyn zum großen Ironiker Englands avancierte, vermerkt angesichts der mehr als berechtigten Verrisse seines 2003 erschienenen und von Ironie durchtränkten Romans *Yellow Dog*: »Ich glaube, die brutale Rezeption von ›Yellow Dog‹ hat gezeigt, dass Satire tot ist. Sie ist so entschieden gegen den Geist der Zeit, und je mehr das Leben selbst zur Satire wird, desto aufgebracht sind die Leute, wenn man ihnen das auch noch sagt. Satire handelt von Ungleichheit, von boshafter Ungerechtigkeit und von dem, was Ärger und Empörung erregt. Davon zu reden ist heute nicht sehr populär.«<sup>31</sup> Abseits der Idee, sein Roman könne einfach missraten sein, was er ist, gibt Amis also dem Zeitgeist die Schuld – wobei die Definition von Satire an dieser Stelle unklar und zumindest diskutabel ist, eher müsste wohl von Ironie die Rede sein, die zu satirischen Zwecken genutzt wird. Interessanter aber als Ursachenforschung und Begriffsverwirrung ist uns die unmittelbare Folgerung, die Amis aus den Thesen zieht, etabliert doch der Engländer in seinem nächsten Roman *House of Meetings* (2006) eine neue Form der Ernsthaftigkeit, wendet sich nämlich dem Gulag zu und damit einem zeitgeschichtlichen Kapitel, welches die Möglichkeiten ironischen Erzählens geradezu negiert: Der Gulag dient so als unironische Nische. Und dies ist nicht nur bei Amis der Fall, denn tatsächlich findet eine Vielzahl ehemals ironischer Autoren in der historischen Beschreibung der Menschheitskatastrophen des letzten Jahrhunderts zur ersehnten, aber doch nur fadenscheinigen *New Sincerity*: William T. Vollmann, dessen bewundernswert sperriges Gesamtwerk als Ausweichbewegung vor der Ironie gedeutet werden sollte, wendet sich mit dem historischen Monumentalroman *Europe Central* (2005) dem Zweiten Weltkrieg zu und Julian Barnes, ehemals Experte post-postmodern gezeichneter Beziehungsdramen, findet in *The Noise of Time* (2017) mit der Lebensbeschreibung Dmitri Dmitrijewitsch Schostakowitschs eine bewusst neue und pointiert authentische Erzählstimme, wie auch Jonathan Lethem, dessen *Dissident Gardens* (2013) in der Darstellung kommunistischer Dissidenten einen historisch-politischen Kommentar anstrebt, und Karl Ove Knausgård, in dessen letztem Band *Min Kamp. Sjette bok* (2011) die Biographie Adolf Hitlers als Vergleich zur eigenen künstlerischen Entwicklung gegengelesen wird.

Fadenscheinig ist diese Taktik meiner Ansicht nach, da durch das ungebrochen vorliegende historische Erzählen ein eigentliches obsoletes und längst überwunden geglaubtes poetologisches Prinzip aufgewärmt wird,<sup>32</sup> um die Ironie gleichsam durch die Hintertür zu ermöglichen. Die erwähnten Autoren, eigentlich allesamt mit ironischer Denkart gesättigt, betreiben damit im Grunde eine Art intellektuell-verkappten Eskapismus, wischen nämlich die ironisierte und also von der postmodernen Bewegung relativierte und erarbeitete ästhetische Komplexität beiseite. Sanktioniert oder gar vertuscht wird dies, indem sie sich den Konzentrationslagern, Gulags und anderweitigen historisch konsolidierten Nischen zuwenden, die schon aufgrund von grundsätzlichen Fragen der Pietät und Moralität keine Ironie zulassen – an diesen Orten also, die seit neuester Zeit von den Literaten wieder aufgesucht werden, soll Authentizität als unironische Denkart möglich sein. Es ist und bleibt aber, wie bei letztlich allen dargestellten Ausweichbewegungen – sei es der Schlachthof, die Pornographie oder eben der Gulag –, doch nur eine Flucht, ohne dass die Probleme der Gegenwart gelöst oder zumindest adäquat auf ästhetische Weise angegangen wären. All die vorgestellten Taktiken markieren also eher einen Rückfall in geradezu vormoderne Zeiten oder im besten Fall den künstlerischen Stillstand, was ja gleichfalls einem Todesurteil gleichkommt. Es scheint demnach, als habe die Kunst und damit letztlich die Gesellschaft, keine geistreiche Antwort auf die Herausforderungen der Gegenwart. – Wozu auch, möchte man fragen, immerhin scheint die unbezweifelbar geglaubte Ironie im Jahre 2017 von ganz allein verschwunden zu sein und neue Ernsthaftigkeit eingekehrt.

## V.

Die Symptome jedenfalls sprechen dafür, da reicht bereits ein oberflächlicher Blick auf die Populärkultur: David Foster Wallace, der Autor und Theoretiker der Ironie seiner Zeit, beispielsweise ist heutzutage zum Analytiker der Depression herabgestuft, damit in die oben beschriebene Krankheitsliteratur eingeordnet; seine schwer verdauliche Komplexität, die ja vor allem darin besteht, jeden Standpunkt nochmals zu hinterfragen, ist insgesamt unter dem fatalen Erfolg<sup>33</sup> der völlig untypischen Rede vor jungen Schulabgängern namens *This is Water* begraben. Seine nordamerikanischen Kollegen haben diese Vereinfachung gleichsam freiwillig vollzogen und sich selbst von jeder Komplexität befreit, indem sie sich eindimensionalen, nämlich jede Ironie verbietenden Themen zuwenden, ich habe dies weiter oben beschrieben. Dies gilt für den, den kulturellen Bereich immer noch bestimmenden US-amerikanischen Zeitgeist, der

ironische Zugänge weitgehend geschlossen hat. Gleiches kann in Deutschland gedeutet werden: Ein Ironiker und jeden Diskurs gnadenlos in der Ambivalenz haltender Intellektueller wie Harald Schmidt ist wohl nicht zufällig von den Bildschirmen verschwunden und ersetzt worden von jungen Satirikern wie Jan Böhmermann, die zunehmend politisierend unter dem Schlagwort des Stellungsbeziehens eindeutige Meinungen äußern und damit das politische Feuilleton beherrschen – ironisch ist da gar nichts mehr. Die deutsche Literatur wiederum beteiligt sich entweder, wie gezeigt, an der Sterbehilfe der Ironie oder hat beispielsweise unter dem Schlagwort der Enkelgeneration ein fadenscheiniges Zuhause gefunden und fikionalisiert sich Neurosen zurecht, die von der Vergewaltigung der Großmutter bis heutzutage wirken sollen und nicht nur die eigene Belanglosigkeit verdecken, sondern zugleich und praktischerweise als Ursache eigenen Scheiterns in und an der Gegenwart dienlich sind. Man kann durchaus schließen, dass es noch niemals zuvor eine Generation gab, die so vehement und geradezu gierig ihr Heil in der Vergangenheit suchte und die Komplexität des Zeitgeistes ignorierte. Die Ironie, kurz gesagt, scheint demnach schon längst gestorben – allein, wie und wann ist es nun passiert?

Nach einhelliger Meinung markiert der Terroranschlag im Jahre 2001 den Beginn des Endes der westlichen Ironie: Man wird wieder emotional in einem ursprünglichen Sinn. Stellvertretend für diesen neuen Ton in der Literatur steht Jonathan Safran Foer mit seinem 2005 veröffentlichten *Extremely Loud and Incredibly Close*, in welchem nicht zufällig ein neunjähriger Junge in seiner Trauer um den während des Terroranschlags getöteten Vater gezeigt wird, mitsamt einer Fotoserie am Ende des Romans, die den so bezeichneten *Falling Man* in seinem Fall abbildet – all dies ist auf eine geradezu unangenehme Weise emotionalisiert und soll, auch mit Rückblende auf die Traumata des Zweiten Weltkriegs, bewusst im Sinne eines Trauma-Pornos jeden Versuch der Distanzierung und Reflexion unterbinden. Dieses Jugendbuch für Erwachsene – ein Genre, welches seit *Harry Potter* zunehmend den literarischen Markt bestimmt – negiert auf diese Weise jeden Anflug von Ironie, was als ästhetisches Prinzip ausgesprochen erfolgreich ist und dem Bedürfnis nach authentischer Emotionalität entspricht, welches die Allgemeinheit beherrscht. Frédéric Beigbeder stellt dies auf stupende Art in seinem in mehr als einer Hinsicht, nichtsdestoweniger aber *gewollt* peinlichen Roman *Windows on the World* (2003) dar, indem er Ironie und insgesamt postmoderne Methode zuerst auf die Spitze treibt und schlussendlich unter dem Schutt der niedergestürzten Türme begräbt. Ian McEwan, der bereits wenige Tage nach der Attacke in einem einflussreichen Zeitungsartikel erklärt, dass sich die Welt grundlegend verändert und sozusagen emotionalisiert habe,<sup>34</sup> erweitert schließlich in dem im Jahr 2005 veröffentlichten

ten Roman *Saturday* das Schockmoment auf eine grundsätzliche Veränderung der westlichen Zivilisation, indem aus ehemals dekadenten Vertretern der *High Society* schlagkräftige, ja angesichts unmittelbarer Bedrohung wieder lebensfähige und ursprüngliche Männer erwachsen, die ihre Familie, ihren Clan also, mit allen Mitteln verteidigen. Der Anschlag habe somit nicht nur die westlichen Werte empfindlich beschädigt, sondern sei vergleichbar mit einer Kriegserklärung, aufgrund der eine Grundstimmung allgemeiner Mobilmachung eingezogen und jeder nun als dekadent interpretierte, sogenannte »postmoderne« Diskurs desavouiert sei, worunter eben vor allem die Ironie fällt. Hieß es also zuvor noch, nach Auschwitz könnten keine Gedichte mehr geschrieben werden, lautet das hintergründige Diktum nun, dass jede Form ironischer Distanzierung nicht allein pietätlos und angesichts der Katastrophe ohnehin verunmöglicht sei, sich also sozusagen von selbst verbiete, sondern zudem dem neuen, gleich nach der Attacke startendem Projekt der westlichen Moderne – nämlich der inneren Mobilmachung – in den Rücken falle, weshalb der Ironiker sozusagen zur Fünften Kolonne zu zählen sei. Natürlich, diese Deutungsebene findet sich zumeist allein hintergründig verhandelt und es ist einmal mehr David Foster Wallace, der auf diesen durchaus gefährlichen Gedanken hinweist und zudem die Entironisierung der westlichen Zivilisation angesichts der Terror-Attacke als erster, nämlich bereits wenige Tage nach dem Ereignis, vehement und auf typische Weise selbstreflexiv-ironisch in Frage stellt.

*The View from Mrs. Thompson's*, veröffentlicht im Oktober 2001 im *Rolling Stone* definiert die Katastrophe als Angriff speziell auf das an Ironie erkrankte System, wobei die authentisch denkenden Menschen hiervon abgesetzt werden; erzählt wird dies im bekannten Stil der journalistischen Essays Wallace', die zumeist einen naiven Standpunkt einnehmen und hieraus dann die Problemstellung umso eindrucklicher entfalten, so auch in diesem Fall: Wallace wird duschend in seinem Haus in Bloomington von den Anschlägen überrascht und wendet sich in seiner Not und vor allem wegen des fehlenden Fernsehers an Angehörige seiner Kirche;<sup>35</sup> hier sitzen schon alle vor dem Gerät und verfolgen fassungslos die Ereignisse, indes Wallace reflektiert: »What these Bloomington ladies are, or start to seem to me, is innocent. There is what would strike many Americans as a marked, startling lack of cynicism in the room.«<sup>36</sup> Er selbst hingegen ironisiert das Ereignis und beneidet derweil die Fähigkeit der Gläubigen, das ironische Potential auszublenden – also beispielsweise die Art der Präsentation, das kalkulierte Prinzip des Katastrophenfernsehens mitsamt den ordnungsgemäß-unordentlichen Frisuren und den absichtlich-unabsichtlich ausgezogenen Jacketts, sowie die Tatsache, dass sich eigentlich jedem halbwegs sozialisierten Amerikaner die Parallelen zu Hollywood-Filmen aufdrängen

müssten<sup>37</sup> – und in einem ganz ursprünglich-aufrichtigen Sinn trauern zu können; indes Wallace, dies das typische Symptom des ironisierten Bewusstseins, darüber trauert, nicht trauern zu können und also tatsächlich nicht trauert. Wallace reflektiert, eigentliche Zielscheibe der Attentate seien die Ironiker – und eben nicht die gläubigen, unschuldigen Frauen und Männer Amerikas, die keine Ahnung haben von den Verwerfungen des postmodernen Daseins:<sup>38</sup> »Did a certain part of America then deserve what it got? This was a point Wallace of course had to sidestep, but for anyone who absorbed the lessons of *Infinite Jest* it was present all the same«, folgert der Biograph Max<sup>39</sup> und trifft meiner Ansicht nach den zugrundeliegenden Kern nur unzureichend, da er zu nah an der Argumentation des Textes verbleibt und den pointiert dargestellten Selbsthass übersieht, der weniger die Vergangenheit, sondern viel eher auf die Zukunft hindeutet. Denn dass der postmoderne Mensch mitsamt seiner weiter oben beschriebenen Symptomatik, wie Lethargie, Dekadenz und Impotenz, tatsächlich eigentlicher Anlass des Terrors sein könnte, markiert bei rationaler Betrachtung eine mehr als gewagte Volte: Wenn, dann sind Kapitalismus und religiös motivierte Moralität in ihrer Verschränkung im Sinne einer postkolonialistisch anmutenden Weltpolizei-Mentalität Zielscheibe und also im Grunde doch wieder die besagten *ladies*, die aufrichtig trauern und ebenso aufrichtig von der moralischen Universalität des *American Way* überzeugt sind und ohne zu zögern die Doppelmoral einer Globalisierung aushalten, die eben doch nach US-amerikanischen Bahnen zu verlaufen hat; letztlich aber ist es gleichgültig, wer Ziel dieses Anschlags ist, die Ironiker jedenfalls sind es nicht. Wallace' Reflexion ist daher auf keinen Fall intelligente Deutung, sondern viel eher hellsichtige Vorwegnahme zukünftiger Diskurse, die, wie gezeigt, das Ende der Ironie verhandeln und zu diesem Zwecke eben die ironische Haltung zu verteuflern beginnen. Es ist hierbei nur konsequent, wenn der Ironiker dies selbst zuerst vornimmt und zwar bereits während seiner Ermordung – oder besser: während des *Versuchs* seiner Ermordung.

## VI.

Denn der Ironiker stirbt hier eben *nicht* – und kann es auch gar nicht, wie Wallace sehr anschaulich zeigt: Selbst die denkbar größte Katastrophe reicht nicht aus, die ironische Distanzierung lahmzulegen oder zumindest kurzfristig zu verdrängen: Die Manie der ironischen Brechung des Ereignisses scheint immun selbst gegen den Schock anlässlich Katastrophen derartigen Ausmaßes zu sein, wobei besonders auffällt, dass dies bereits *während* der Anschläge reflektiert

wird und nicht erst nachträglich: Wallace etabliert sich nicht als Individuum, das Tage oder Minuten nach dem Ereignis die Distanzierung durchführt, sondern er distanziert sich *live* von seinem Schock, weshalb der 11. September auch nicht der Tag ist, der alles veränderte<sup>10</sup> – und dies obliegt der Tatsache, dass selbst der 11. September eine medial vermittelte Katastrophe war, die sich medialen Gesetzen zu unterwerfen hatte und dies zudem in direkter Konkurrenz zu fiktionalen, bedeutet: indirekten Ereignissen stand und immer noch steht. Bedeutet, dass der von den Bildschirmen strahlende Schock sich einreihete in die vielen weiteren – fiktionalisierten oder realen, wobei hier eigentlich kein Unterschied mehr auszumachen ist – Schocks, denen die Individuen westlicher Zivilisationen sich ausgesetzt sehen, was bei weitem nicht ausreicht, um den inneren Ironiker zum Verstummen zu bringen. Mit der Ironie ist es, wie Wallace in *Infinite Jest* zeigt, letztlich wie mit der Alkoholsucht: Um sich vom Alkohol befreien zu können, um wirklich trocken zu werden, muss man ganz am Boden gewesen sein, muss man so tief gefallen sein, dass einem nichts anderes übrigbleibt, als zu einem Gott zu beten. Oder man muss dem Tode nahe sein, um als Atheist zu Gott zu finden, aufrichtig, authentisch und real. Doch, und dies markiert die Crux des Diskurses um die Ironie, wie rar sind diese Urkatastrophen in den westlichen Gesellschaften gesät? Wann ergibt sich im Westen, in dem tote Tier nicht mehr als Tiere zu erkennen sind, schon eine Situation, in der man selbst in Lebensgefahr gerät oder überhaupt auf irgendeine Weise moralisch an Grenzen gerät? Wann also, kurz gesagt, ist angesichts des mehr als erfreulich hohen Lebensstandards in westlichen Gesellschaften die von Jankélévitch erwähnte vitale Dringlichkeit erreicht, die ein Ende der Ironie bedeuten würde? Wallace seinerseits wird bis zu seinem Freitod in geradezu manischer Manier versuchen, die Möglichkeit neuer Aufrichtigkeit intellektuell zu beschreiben und also auf intellektuellem Wege zu erreichen,<sup>11</sup> wohl wissend, dass die Nahtoderfahrung gar zu selten vorkommt, um als reale Lösung erhalten zu können. Denn dass die Ironie verlassen werden muss, dass der ironische Zustand von Gesellschaft, Kultur und insgesamt der Zivilisation beendet werden sollte, ist auch dem Ironiker klar: Abseits der bereits erwähnten Symptome wie Dekadenz geht es im Kern um das, was man als Gutes Leben bezeichnen kann und wenn der Ironiker eines nicht hat, dann ein solch gutes Leben, sondern allein ein indirektes, was Ronald D. Laing 1960 als Psychose beschreibt und am Fall ›David‹ exemplifiziert:

Die zentrale Spaltung ist zwischen dem, was David sein ›eigenes Selbst‹ nannte, und dem, was er seine Persönlichkeit nannte. Dieser Dichotomie begegnet man wieder und wieder. Was das Individuum, je nachdem, als sein ›eigenes‹, ›inneres‹, ›wahres‹ oder ›wirkliches‹ Selbst bezeichnet, wird getrennt von jeder Aktivität erfahren, die von einem anderen beobachtet werden kann, und die David seine ›Persönlichkeit‹ nannte.<sup>12</sup>

»Das Wichtigste«, so Laing weiter und in seiner Beschreibung deutlich genug an unsere Problematik gemahnend, »was er [David] sich immer vor Augen hielt, war, daß er eine Rolle spielte. Gewöhnlich spielte er die Rolle eines anderen, aber manchmal spielte er auch seine eigene Rolle [sein eigenes Selbst, das heißt, er war nicht einfach und spontan er selbst, sondern er *spielte* sich selbst.«<sup>43</sup> Eben dies aber ist der Ironiker und sein Zustand ist letzten Endes eine Krankheit, genauer gesagt, eine Zivilisationskrankheit, die, soviel dürfte bislang klar geworden sein, weder mit Hilfe intellektueller Anstrengung noch ohne Veränderung des Systems selbst behandelt werden kann. Und dennoch habe ich weiter oben festgestellt, dass es eben diese Ironie seit einigen Jahren nicht mehr gibt. Wie aber kann das sein?

Wenn ersichtlich ist, dass der gegenwärtige Zeitgeist gänzlich unironisch ist und von einer *New Sincerity* im Sinne neuer Aufrichtigkeit als privater Authentizität durchdrungen wird, ergeben sich hieraus zwangsläufig zwei Fragen, nämlich erstens wie es dazu hat kommen können, gleichwohl, wie gezeigt, die Bedingungen im Sinne vitaler Dringlichkeit fehlen, durch welche eine ironisierte Gesellschaft sich in die Authentizität transformieren könnte; zweitens stellt sich die interessante Frage, was den ironischen Diskurs nun ersetzt hat, wie also die neue Aufrichtigkeit zu definieren ist und wie sie sich speziell in literarischer Hinsicht äußert.

Da, wie gezeigt, die offenkundigen Katalysatoren wie Kriege oder Katastrophen irgendeiner Art in den westlichen Gesellschaften weitgehend fehlen, muss der Transformationsprozess zwangsläufig hintergründig, ich möchte als nun zu stützende These formulieren: sozusagen *ironisch* vonstatten gegangen sein, womit sich meiner Ansicht nach die Ironie mit den eigenen Mitteln selbst auszutreiben versucht. Natürlich, wenn ich behaupte, dass es in der Gegenwart und unmittelbaren Vergangenheit, ich meine die letzten 70 Jahre, weder in Europa noch Amerika, Ereignisse vorkamen, welche vitale Dringlichkeit evozierten, dann ist dies eurozentrisch gedacht – immerhin wüteten und wüten allerorts Konflikte, doch eben nicht in einer Entfernung, die den Westen maßgeblich tangieren könnte. Diese Vorstellung bezieht auch die bereits erwähnte Tatsache ein, dass selbst die außergewöhnlichen, im wortwörtlichen Sinne katastrophalen Ereignisse, die den Westen mehr oder minder unmittelbar betreffen, der 11. September diente mir weiter oben zur Darstellung, nicht mehr die erforderliche Dringlichkeit vermitteln, da sie allesamt allein noch medial und also aus der ironisierten Distanz erfahrbar gemacht, daher auch erfahren werden und aus diesem Grund unmöglich den Schock verursachen, der letzten Endes einer Initiation gleichkommt, durch der die ironische Potenz ausgetrieben werden könnte. Wenn die westliche Zivilisation in den letzten Jahren eine Art



Initiation vollzogen hat – und es spricht ja alles dafür –, dann nicht aufgrund eines Schocks, der gleichsam eine instinktive Vertreibung der Ironie erwirkt; ohnehin lässt sich ein Ironiker nicht schockieren, da die stetig sich vollziehende Distanzierungsbewegung ein ungefiltertes, unbewertetes Ereignis, welches allein zum Schock taugen würde, im Grunde verunmöglicht. So sind denn auch die mannigfaltigen Versuche, den Schock künstlich durch Besuche in Schlachthöfen, atomverseuchten Sperrgebieten, Porno-Messen und fiktionalisierten Gulags herzuleiten, aus diesem Grunde zum Scheitern verurteilt – dies auch, weil ironiefreie Territorien wieder verlassen werden können. Nein, will der Ironiker sich die Ironie austreiben, kann dies letzten Endes nur auf dem Weg der Ironie erfolgen und dies bedeutet: auf der Meta-Ebene.

Der bereits erwähnte Karl Ove Knausgård mit seinem Verweis auf Adolf Hitlers Biographie deutet hierbei die Bewegungsrichtung des Ironikers an, der sich mutwillig und allein zum Zwecke eines Abtötens der eigenen ironischen Setzung nicht skandalisiert, darum geht es Knausgård sicherlich nicht, sondern in der sozusagen manichäischen Setzung eigentlich bewältigt geglaubter Dichotomien neu zu erfinden und zu reinigen trachtet. »Ausgerechnet Hitler!«, möchte man ausrufen und doch ist diese Reflexion in ihrer Absurdität latente Ironie, geht zugleich weiter, ist nämlich ungleich persönlicher, als die Versuche der erwähnten Autoren, die im Schlachthof oder auf dem Porno-Dreh das Authentische zur Rehabilitation des Selbst suchen. Knausgårds überraschend wirkende Volte ist dabei gar nicht so erstaunlich, besieht man sich den Rückfall in längst geklärte Grabenkämpfe, wie er gegenwärtig in der Gesellschaft stattfindet: Rechte gegen Linke, Sozialisten gegen Nationalisten, Konservative gegen Moderne und so weiter. Überall und allerorten wird gegenwärtig Geschichte wiederholt, werden Stellvertreterkriege geführt, wobei man zum Stellvertreter der Vorfahren geworden ist und aus reiner Not deren Konflikte nochmals aufführt – mit sicherlich bekanntem Ergebnis. Dies ist eine solcherart krasse Entgeghaltung zu Fukuyamas These vom Ende der Geschichte aus dem Jahr 1992, dass man diese Bewegung in der Tat allein mit dem Verweis auf eine waltende Ironie zu beschreiben vermag. So hat die Ironie demnach keineswegs ein Ende gefunden, ist das ironische Zeitalter alles andere als am Ende, sondern steht im Gegenteil in voller Blüte, indem es ihr gelungen ist, in der Renaissance längst überwundener Dualismen neue Kraft zu schöpfen. – Das eigentlich Ironische an dieser Angelegenheit aber ist, dass die Akteure sich hierüber wohl kaum bewusst sind und die Ironie gewissermaßen selbsttätig zu wirken begonnen hat.

Anmerkungen

---

- 1 Hermann Kurzke, *Revolution und Ironie. Von der Frühromantik zur Postmoderne*, in: *LFL*, 1 (1990), 6–13, hier 12.
- 2 Vgl. ebd. 9.
- 3 Vladimir Jankélévitch, *Die Ironie*, Berlin 2012, 20.
- 4 Vgl. Georg W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, Frankfurt 1986, 93–99.
- 5 Vgl. Jedediah Purdy, *For Common Things. Irony, Trust, and Commitment in America Today*, New York 1999.
- 6 Vgl. Larry McCaffery, *An Interview with David Foster Wallace*, in: *The Review of Contemporary Fiction*, 13 (1993), 127–150, hier 147.
- 7 Vgl. David Foster Wallace, *E Unibus Pluram. Television and U.S. Fiction*, in: ders., *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*, London 1997, 21–82, hier 68.
- 8 Vgl. Tom McCarthy, *C*, London 2010 und Gilbert Adair, *The Postmodernist Always Rings Twice*, London 1992.
- 9 Vgl. Jonathan Lethem, *The Ecstasy of Influence. Nonfictions, Etc.*, New York 2012.
- 10 Vgl. David Foster Wallace, *Up Simba*, in: ders., *Consider the Lobster*, London 2005, 156–234.
- 11 Jankélévitch, *Ironie*, 11.
- 12 Vgl. Jennifer Egan, *A Visit From the Goon Squad*, New York 2010, 320.
- 13 Ebd., 325.
- 14 Egan entwickelt hieraus die Idee einer neuen literaturwissenschaftlichen Disziplin, deren universitäre Vertreterin die Ironisierung der Begriffe nachzuvollziehen sucht, (vgl. ebd., 331).
- 15 Ebd., 329.
- 16 Vgl. ebd., 317.
- 17 Ebd., 327.
- 18 Vgl. Stefano de Luigi, Martin Amis, *Pornoland*, London 2004 sowie David Foster Wallace, *Big Red Son*, in: ders., *Consider the Lobster. And Other Essays*, London 2007, 7–50.
- 19 Vgl. Jonathan Safran Foer, *Eating Animals*, New York 2009.
- 20 Vgl. William T. Vollmann, *Into the Forbidden Zone. A Trip Through Hell and High Water in Post-Earthquake Japan*, London 2011.
- 21 Vgl. Jonathan Franzen, *Farther Away*, New York 2012.
- 22 Zu erwähnen ist auch der sehr spezielle Fall der Beschreibung von Gender-Problematiken, die in der Etablierung von Individuen außerhalb des herkömmlichen Geschlechtsspektrums gleich einer Krankheitsgeschichte Authentizität anstrebt; vgl. etwa Jeffrey Eugenides, *Middlesex*, New York 2002.
- 23 Julia Barbara Köhne, *Geniekult in Geisteswissenschaften und Literaturen um 1900 und seine filmischen Adaptionen*, Wien 2014, 29.
- 24 Vgl. Wilhelm Lange-Eichbaum, *Genie, Irrsinn und Ruhm. Eine Pathologie des Genies*, München 1956, 165–193.
- 25 Vgl. Roman Halfmann, »Screw the Idea of Creating Anything Original«. *Der amerikanische Schriftsteller Chuck Palahniuk versucht sich mit dem Roman »Haunted« als postmoderner Erneuerer der Gothic Novel*, in: Jörg Hackfurth (Hg.), *Dawn of an Evil Millennium. Horror & Kultur im neuen Jahrtausend*, Marburg 2011, 211–215.
- 26 D. T. Max, *Every Love Story is a Ghost Story. A Life of David Foster Wallace*, New York 2012, 278.

- 27 David Foster Wallace, *The Suffering Channel*, in: ders., *Oblivion*, New York 2004, 238–329, hier 268.
- 28 Vgl. ebd., 252.
- 29 Ebd., 329.
- 30 Ebd., 282.
- 31 Thomas David, *Wissen Sie, wovon Ihr Werk handelt. Mister Amis?*; <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/literatur-wissen-sie-wovon-ihr-werk-handelt-mister-amis-1692625.html> [letzter Zugriff: 13.9.18].
- 32 Vgl. Roman Halfmann, *Die neue Nostalgie in der Gegenwartskultur. Zur Transformation personaler Authentizität in Werken von Ian McEwan, Karl Ove Knausgård, Nino Haratschwili und Tom McCarthy*, in: *Weimarer Beiträge*, 63(2017)1, 5–26.
- 33 So erklärt sein Verleger, diese Rede wäre besser niemals veröffentlicht worden (vgl. Rick Moody, *Called to Account*, Pen 2011, 9).
- 34 Ian McEwan, *Only love and then oblivion. Love was all they had to set against their murderers*, in: *The Guardian*, 15.9.2001.
- 35 Es hat sicherlich einige Leser überrascht oder gar befremdet, dass Wallace sich in diesem Text als Kirchenmitglied bekennt (vgl. David Foster Wallace, *The View from Mrs. Thompson's*, in: ders., *Consider the Lobster. And Other Essays*, 2006, 125–137, hier 135). Max deutet, Wallace verfremde mit der religiösen Gemeinde seine Selbsthilfegruppe der Anonymen Alkoholiker, was aber letztlich wenig an der Darstellung ändert (Max, *Ghost Story*, 263), wird doch spätestens im *Infinite Jest* klar, dass Religion und die Art Selbsthilfegruppierungen im Stil der Anonymen Alkoholiker beiderseits eben auf der Anti-Ironie beruhen – und eben darum geht es ja.
- 36 Wallace, *View from Mrs. Thompson's*, 135.
- 37 Vgl. ebd., 140.
- 38 Vgl. ebd.
- 39 Max, *Ghost Story*, 263.
- 40 Dies wird auch, bemerkenswerter Weise mehr als ein Jahrzehnt nach dem Ereignis, zunehmend gedeutet (vgl. Michael Butter, *Birte Christ und Patrick Keller, 9/11. Kein Tag, der die Welt veränderte*, Paderborn 2011 sowie Tobias Endler, *After 9/11. Leading Political Thinkers About the World, the U.S. and Themselves*, Opladen 2011).
- 41 Vgl. Roman Halfmann, *Nach der Ironie. David Foster Wallace, Franz Kafka und der Kampf um Authentizität*, Bielefeld 2012.
- 42 Ronald D. Laing, *Das geteilte Selbst. Eine existentielle Studie über geistige Gesundheit und Wahnsinn*, München 1987, 71.
- 43 Ebd., 69.

---

*Benedikt Wolf*

## Schernikaus Schönheit

*Die Ästhetik der Oberfläche in Ronald M. Schernikaus Theaterstück »Die Schönheit« und der Aufführung durch das Ensemble Ladies Neid (1987)<sup>1</sup>*

---

### *Engagement - Negation - Affirmation*

In einem aus dem Nachlass publizierten Text von 1983, der als »mögliches vorwort« für eine Reihe von Gedichtinterpretationen in der kommunistischen *Deutschen Volkszeitung* vorgesehen war, wendet sich der kommunistische Schriftsteller Ronald M. Schernikau (1960–1991)<sup>2</sup> gegen einen Begriff von engagierter Literatur, der vom Eigentlichen der Literatur absieht:

ich habe mal einen anruf gekriegt von einem redakteur der »wahrheit« (das ist die zeitung hier in westberlin der kommunisten), und er sagte: wir machen grad ne seite zur wohnungsfrage, hast du nicht ein gedicht über zu hohe mieten? – als ich nicht hatte, sagte er: dann mach doch eins. – als ich das nicht sofort konnte, sagte er: brecht konnte sowas aber. – ich halte das für eine legende. aber die legende hält sich, und die gedichte sind entsprechend. die meisten gedichte, die die linken zeitungen so drucken, sind schrecklich ehrlich und furchtbar verantwortungsbewußt und klug und voller gutem willen – aber es sind keine gedichte (und weil es keine gedichte sind, überzeugen sie niemanden: brechts gedichte sind erfolgreich, weil es gedichte sind). was der redakteur da wollte, war auch gar kein gedicht. er wollte möglichst gute überzeugungsarbeit. aber die gedichtemacher sind nur ein teil der leute, die die welt verändern, und sie können nur bestimmte sachen. aber sie können eben auch sachen, die nur sie können.<sup>3</sup>

Schernikau war Zeit seines Lebens damit beschäftigt, die Welt zu verändern. Seine Literatur ist durch und durch politisch. Sie entsteht aus der Einsicht heraus, dass die Welt nicht so bleiben kann, wie sie ist. Anhand des Beispiels des bestellten Gedichts über »zu hohe mieten« erklärt Schernikau nicht nur das Ästhetische für unverzichtbar, wenn man von Literatur sprechen will<sup>4</sup> – ganz im Sinne eines »traditionellen Kunstbegriffs«,<sup>5</sup> wie er ihn an Andy Warhol rühmt. Schernikau geht einen Schritt weiter. Er rechnet die »gedichtemacher« unter die »leute, die die welt verändern«, und spielt in der nicht modal abge-

milderten Setzung des Indikativs auf die klassische Bestimmung der *Deutschen Ideologie* an, Kommunismus sei »die *wirkliche* Bewegung, welche den jetzigen Zustand aufhebt.«<sup>6</sup> Schernikau behauptet nun, die »gedichtemacher« könnten zwar mit ihren Mitteln nicht unbedingt »gute überzeugungsarbeiten« leisten, sie könnten aber »sachen, die nur sie können«. Welche »sachen« das sind, lässt er an dieser Stelle offen. Die Formulierung zeigt an, dass er die spezifisch ästhetischen »sachen«, die nur die »gedichtemacher« können, nicht als Zierrat zur Revolution, als Mittel zur Propaganda oder eben als »gute überzeugungsarbeit« versteht, sondern als eine Praxis, die unmittelbar an einer Veränderung der Welt arbeitet.

Die Frage nach der Möglichkeit und den Bedingungen einer Vereinbarkeit von ästhetischem Anspruch und politischer Parteinahme steht seit dem Beginn der Literatur der Moderne in der Sattelzeit zur Debatte, seit sich unterschiedliche literarische Strömungen auf unterschiedliche Weise zur Französischen Revolution ins Verhältnis setzten.<sup>7</sup> Von der jakobinischen Literatur über Junges Deutschland und Vormärz und Literatur der Arbeiterbewegung bis in die einzelnen Strömungen der Literatur des 20. Jahrhunderts hinein stellt sich die Frage immer neu und wird immer neu beantwortet. In der Nachkriegsliteratur kommt es in den 1960er Jahren in der Auseinandersetzung mit der Gruppe 47 zu einem neuen Schub der Diskussionen um das literarische Engagement, der zu Agitprop-Ansätzen führt, aber auch zur dokumentarisch orientierten Literatur der Arbeitswelt und zu einem Teil derjenigen Literatur, die als Neue Subjektivität etikettiert wurde, dem nämlich, der das Subjekt nicht als Rückzugsort, sondern als Austragungsort gesellschaftlicher Konflikte begriff. In der DDR galt das Engagement der Schriftsteller\_innen als gesetzt. Theoretisch und doktrinär gefasst wurde es in der Übernahme des Modells des Sozialistischen Realismus aus der sowjetischen Literaturwissenschaft, ab 1959 dann im sogenannten Bitterfelder Weg als eine verstärkte Annäherung von Arbeiterschaft und Schriftstellerzunft.

Vor dem Hintergrund der Problematisierungen der und Antwortversuche auf die Frage nach dem Verhältnis von Literatur und Politik nimmt Schernikau, überzeugtes Mitglied der Sozialistischen Einheitspartei Westberlins, eine sowohl scharf parteiische als auch dezidiert ästhetische Haltung ein. In seiner Generation hat er mit seinem Literaturkonzept und seiner Poetik einen solitären Status inne. So wurde er einerseits unter dem Schlagwort des »letzten Kommunisten« und im Verhältnis zur deutlich älteren Gisela Elsner als ein Zu-spät-Gekommener verhandelt.<sup>8</sup> Sein Beharren auf einem »traditionellen Kunstbegriff« in Kombination mit seiner Bezugnahme auf und Anverwandlung von Populärkultur lässt ihn zugleich in gewisser Weise als einen Vorläufer

von Entwicklungen der 1990er Jahre, etwa in der Literatur Christian Krachts, erscheinen. Am Ende eines literaturhistorischen Zyklus von Repolitisierung, Reästhetisierung und Reprivatisierung in der Literatur der Bundesrepublik tritt mit Schernikau ein Schriftsteller auf, der die avancierten Poetiken seiner kommunistischen Vorbilder in BRD und DDR Gisela Elsner, Elfriede Jelinek, Peter Hacks und Irmtraud Morgner<sup>9</sup> aufgreift und sie mit einem komplexen Verständnis von Populärkultur verbindet, einer affirmativen Bezugnahme eingedenk einer fundamentalen Negation.

Denn das Begriffspaar von Negation und Affirmation spielt für Schernikaus Poetik eine herausragende Rolle. Er hat Zeit seines Lebens die DDR gelobt und in seiner Rede vor dem Schriftstellerkongress eben dieses Staates im März 1990 zu Protokoll gegeben: »Das Einzige, das mich interessiert bei der Arbeit, ist: Etwas loben können. Ich hasse Negation.«<sup>10</sup> In seiner Literatur wollte Schernikau nicht dem Weg der von ihm verehrten Westschriftsteller\_innen Elsner, Rainald Goetz und Jelinek folgen, die »aus einer totalen Negation heraus« »das, was sie beschreiben, zerstören«<sup>11</sup> wollten, sondern vielmehr, wie Georg Fülberth formuliert, »Schönheit produzieren«.<sup>12</sup> Freilich war er sich dessen bewusst, dass er im Gegensatz zu Hacks und Morgner (bis kurz vor ihrem Ende) nicht in der DDR lebte und seine literarische Produktion unter sehr verschiedenen gesellschaftlichen Bedingungen betrieb. Seine Affirmation bleibt auf die Negation als auf ihre Voraussetzung verwiesen. »schönheit«, schreibt Schernikau in *die tage in l.* (1989), »ist das versprechen, daß das werden kann, was wir uns wünschen.«<sup>13</sup> Stefan Ripplinger arbeitet heraus, dass Schernikaus Poetik durch die kontrafaktischen (hierin negativen) und zugleich produktiven Akte des Wünschens, Träumens und Lügens geleitet ist: »Schernikau gibt der Welt eine bessere Einrichtung, indem er sie anders zeigt, als sie ist, nämlich so, wie sie sein könnte. [...] Insofern ist seine Dichtung Lüge, nämlich Wahrnehmung aus einem persönlichen Interesse, und Handeln mit einem Ziel, dem die Mittel sich zu unterwerfen haben.«<sup>14</sup> Diese Beobachtung führt Ripplinger zu der wichtigen Einschätzung, die die spezifische Qualität von Schernikaus produktiver Affirmation zu fassen vermag: »Seine Dichtung ist nicht sachlich, sie ist nicht unabhängig, sie ist auch keine Kritik, sie ist ein Sprechakt.«<sup>15</sup>

Der vorliegende Beitrag rekonstruiert anhand eines bisher in der Forschung kaum beachteten Textes Schernikaus den Weg, den dieser geht, um mit ästhetischen Mitteln »die welt [zul] verändern«. In seinem Theaterstück *Die Schönheit*, das im Dezember 1987 im Berliner SchwulenZentrum (SchwuZ) durch das Tuntensembles Ladies Neid uraufgeführt wurde, gibt schon der Titel die Frage nach der Ästhetik vor. Das Theaterstück *Die Schönheit* stellt die Frage nach Schernikaus schriftstellerischer Schönheit. Schernikaus Schönheit, das ist

zu zeigen, ist nicht Zierrat für sein politisches Anliegen, sondern seine Schönheit ist selbst der Bereich, in dem »die welt verändert[er]t« wird.

Dass Schernikau sein Stück von Tuntun uraufführen lässt, ist, so meine These, kein Zufall und keine Notlösung. Denn wenn Tuntun politisch sind, dann sind sie es auf eine ganz andere Weise als das bestellte Gedicht über zu hohe Mieten. Das nämlich trennt den Bereich der Ästhetik von der politischen Botschaft ab. Tuntun reflektieren hingegen in der Stilisierung ihres Äußeren gesellschaftliche Verhältnisse und reagieren auf sie. Wenn Schernikau in seinem Stück *Die Schönheit* seine Ästhetik reflektiert, dann wird diese Reflexion noch einmal auf ein neues Niveau gehoben im Tuntun-Kontext der Uraufführung. Um Schernikaus literarische Schönheit und ihre tuntige Komponente zu erfassen, geht dieser Beitrag in zwei Schritten vor und lässt auf eine Lektüre des Stücktextes eine Kontextualisierung und Analyse der Uraufführung durch das Ensemble Ladies Neid folgen.

### *Der Stücktext: Schönheits-Operationen*

Die Literaturwissenschaftlerin Ursula Püschel notiert zum Titel *Die Schönheit*,<sup>16</sup> sie könne »aus dem Inhalt [des Stücks] nichts namhaft machen, das ihn rechtfertigen würde.«<sup>17</sup> Diese Einschätzung ist einigermaßen verblüffend, ist doch das Thema dieses Stücks, das den Gegenstandsbereich des Ästhetischen im Titel nennt, die Schönheit seiner Figuren und die Schönheit der Darstellung dieser Figuren – und zwar implizit und explizit. Entgegen Püschels Urteil ist der Titel keineswegs »Augenwischerei«<sup>18</sup> – ganz im Gegenteil. Beim Lesen fällt zunächst ins Auge, dass *Die Schönheit* ein fünftaktiges Theaterstück ist, das durchgehend in Blankversen geschrieben ist. Mit den fünf Akten, mit dem Einsatz des Blankverses bezieht Schernikau *Die Schönheit* in eine klassische Theatertradition ein, auf die sich auch die sozialistische Klassik des Vorbilds Hacks bezieht.<sup>19</sup> Dieser markanten Bezugnahme auf die klassische Tradition steht in *Die Schönheit* eine Handlung gegenüber, die Matthias Frings zu Recht als »kitschige Story«<sup>20</sup> charakterisiert.

Publiziert wurde der Stücktext – abgesehen vom zweiten Akt, der 1993 in der Zeitschrift *Literatussi* abgedruckt wurde,<sup>21</sup> – erst 1999, als Einlage in Schernikaus Hauptwerk, den Roman *Legende*. Konzipiert war das Stück ursprünglich als Libretto für eine Oper.<sup>22</sup> *Die Schönheit* spielt nach der Angabe auf dem Theaterzettel der Uraufführung und im Typoskript in einer »nordamerikanischen Kleinstadt«<sup>23</sup> im Jahr 1985. Zu Beginn des Stückes entdeckt Millie, die Hauptfigur, den Tod ihres Ehemanns Jimmie. Ihre Freundin Peggy fordert Millie auf, sich zu erinnern. Die folgenden Akte 2–4 und der erste Teil des fünften Aktes

stellen eine Rückblende dar, sie führen das vor Augen, woran sich Millie erinnert. Im zweiten Akt, mit dem also die Analepse einsetzt, sehen wir, wie Millie Jimmie kennenlernt. Jimmie kommt nach längerer Abwesenheit in die Stadt zurück, in der beide, Millie und Jimmie, aufgewachsen sind. Jimmie hatte in ihrer Kindheit Millie den Beinamen »die Häßliche« (S, 712f.) gegeben. Nun ist er erstaunt über Millies Schönheit. Die nämlich ist Tochter eines reichen Waffenfabrikanten und hat sich durch Schönheitsoperationen ein neues, schönes Gesicht verschafft. Millie und Jimmie gestehen sich ihre Liebe und heiraten. Es wird dabei immer deutlicher, dass Jimmie in seiner Abwesenheit als Spion der Russen ausgebildet wurde und mit Millies Freundin Peggy im Bund ist. Das Ziel der beiden ist es, durch die Hochzeit Jimmies mit Millie an Waffenbaupläne von Millies Vater zu kommen. Millie hat den Verdacht, dass Jimmie eine Affäre mit Peggy hat, und beschließt abzureisen, um einen Liebesbeweis Jimmies zu provozieren. In ihrer Abwesenheit bemächtigen sich Jimmie und Peggy der Waffenpläne. Millie kommt überraschend zurück. Sie ist sich sicher, dass Jimmie sie mit Peggy hintergeht. Als Jimmie ihr Auto hört und in die Garage geht, um zu sehen, wer gekommen ist, fesselt und knebelt sie ihn, quält und tötet ihn. Die Rückblende ist zu Ende. Millies Umfeld, der Vater, die zwei Männer des Werkschutzes, die vermutlich zugleich Geheimdienstagenten der Amerikaner sind, freuen sich über den Tod des als Spion enttarnten Jimmie und vertuschen Millies Tat. Millie wird vom Vater als Erbin eingesetzt, und Peggy kann mit den Plänen entkommen.

Im Typoskript *Die Schönheit*<sup>24</sup> und im publizierten Stücktext, wie er in *Legende* erscheint, weist Schernikau auf seine Stoffvorlage hin. Dort heißt es lapidar: »nach einem Motiv von Robert Bloch« (S, 707). Dieser Hinweis führt auf eine Spur, die die Spannung zwischen der hohen Form des klassischen Dramas und der »kitschigen Story« noch einmal immens vergrößert. Robert Bloch (1917–1994) ist einer der zentralen Autoren des US-amerikanischen Pulp. Als Nachfolger der Groschenromane entstanden in den 1930er Jahren in den USA Magazine, die eine bestimmte Form trivialer Literatur in hohen Auflagen unter die Leute brachten. Science Fiction, Mystery und Horror waren die populärsten Genres. Bloch schrieb eine Unmenge solcher Stories und Romane. Sein bekanntester Roman ist *Psycho* von 1959, der Alfred Hitchcock den Stoff für seinen gleichnamigen Film lieferte.<sup>25</sup>

Wenn man nach dem »Motiv« von Bloch sucht, das *Die Schönheit* nach Schernikaus Angaben zugrunde liegt, dann macht man einen interessanten Fund, nämlich eine *short story* mit dem Titel *Skin-Deep*, die 1960 erschienen ist.<sup>26</sup> Diese Story hat Schernikau in deutscher Übersetzung gelesen. Sie erschien 1975 unter dem Titel *Trägerische Schönheit* in einem Groschenheft



der Krimi-Reihe der Fernsehprogramm-Zeitschrift *TV Hören und Sehen*.<sup>27</sup> Die aus dem Sammelheft herausgetrennte Story von Bloch liegt im Schernikau-Nachlass in einer Mappe mit handschriftlichen Entwürfen zu *Die Schönheit*.<sup>28</sup>

Aus Blochs Story hat Schernikau nun nicht nur die Namen Millie, Jimmie und Peggy übernommen, sondern die gesamte Handlung, der er mit großer Genauigkeit, zum Teil bis in Formulierungen hinein folgt. Das geht so weit, dass er einen Satz aus der deutschen Bloch-Übersetzung, der aus alternierenden betonten und unbetonten Silben besteht, ohne jede Änderung als Blankvers in den Stücktext aufnimmt: »Du warst es, der mich so getauft hat, stimm't's?«<sup>29</sup>

Millie war auch bei Bloch früher hässlich und hat sich nun ein neues Gesicht operieren lassen. Jimmie heiratet sie, weil er sich ein sorgenloses Leben als Gatte der Tochter aus reichem Hause verspricht. Er hat eine Affäre mit Peggy, die bei Bloch nicht Millies Freundin ist. Millie behauptet, mit ihren Freundinnen zu verreisen, überrascht Jimmie mit Peggy, fesselt ihn in der Garage, quält ihn und verbrennt schließlich sein Gesicht mit einem Schneidbrenner. Bei Bloch vertuscht Millie selbst ihre Tat. Sie überzeugt die Polizei davon, dass Einbrecher Jimmie getötet hätten.

Der Publikationskontext und die Gattungstradition, in der Blochs Geschichte steht, markieren den Text deutlich als trivial, wobei der Begriff literatursoziologisch und nicht als Wert- oder ästhetisches Urteil zu verstehen ist.<sup>30</sup> Blochs Text ist aber nicht ein bloßer belangloser Stofflieferant. Die Pointe des trivialen Textes ist die Diskrepanz zwischen innerer und äußerer Schönheit und die Produktion der schönen Oberfläche. Bei Bloch sind zwei materielle Gesichtstransformationen chiasmatisch aufeinander bezogen: Die zu unrecht gehänselte Millie gleicht durch den chirurgischen Eingriff ihr hässliches Äußeres an ihre innere Schönheit an. Am Ende gleicht sie mit dem Schneidbrenner Jimmies schönes Äußeres an seine innere Hässlichkeit an. Blochs Text problematisiert in drastischer Weise das Verhältnis zwischen psychischem Innenraum und sichtbarer Oberfläche. Für Schernikau wird der Text deshalb interessant, weil er das Verhältnis zwischen Innenraum und Oberfläche nicht mimetisch fasst (die Oberfläche spiegelt den Innenraum wieder), sondern die Gestaltung der Oberfläche auf materielle Produktionsakte zurückführt.

Schernikau gestaltet *Die Schönheit* also keineswegs »nach einem Motiv von Robert Bloch«, wie er behauptet. Er folgt seiner Vorlage bis ins Detail und ergänzt seinerseits ein Motiv, das Spionage-Motiv nämlich, das sich bei Bloch nicht findet. Dazu kommt eine wichtige strukturelle Innovation gegenüber der Vorlage. Bloch erzählt linear von der Begegnung Millies und Jimmies bis zum grausamen Ende, während Schernikau den Kunstgriff der Rückblende einführt. Schernikaus Kleinreden der Bedeutung der Vorlage ist nicht der Ver-

such, die Abhängigkeit von einer trivialen Vorlage zu vertuschen. Vielmehr unterstreicht der Hinweis auf das »Motiv von Robert Bloch« einen Gestus der Scharlatanerie, der programmatisch die klassische Theatertradition unterläuft. Schernikau nimmt für seinen Fünfkakter in Blankversen eine Pulp-Story zur Stoffvorlage und ergänzt sie um einen Spionageplot, der deutlich billiger ist, als Blochs Vorlage. Schernikaus Vorgehen in *Die Schönheit* lässt sich im Zusammenhang mit seinem Geniebegriff lesen, der, wie Ripplinger zeigt, weniger einem Schiller'schen Begriff von genialer Originalität folgt, als vielmehr dem Genie eine »besondere Rezeptivität«<sup>31</sup> zuordnet. Schernikaus Ästhetik ist zutiefst geprägt von der Tätigkeit, »Vorgefundenes, oft Schöbige [zu] sammel[n] und zusammen[zul]bastel[n]«. <sup>32</sup> In *Die Schönheit* wird das schöbige Material jedoch – mehr vielleicht als in jedem anderen Text Schernikaus – in eine glänzend-glamouröse Form gegossen.

In ihrem Spagat zwischen trivialer Stoffvorlage und klassischer Form antwortet Schernikaus *Schönheit* implizit auf seine wichtigste Bezugsgröße im Bereich der DDR-Literatur, auf Hacks. Schernikau hat Hacks zur Premiere seines Stücks eingeladen,<sup>33</sup> und dieser war nach der Erinnerung von Beteiligten bei der Premiere anwesend.<sup>34</sup> Hacks' sozialistische Klassik greift immer wieder klassische Stoffe auf: von *Amphitryon* über Aristophanes' *Vögel* bis zur Biographie Goethes. Bei Hacks korrespondiert die klassische Form mit dem klassischen Stoff. Schernikau ist 1987 im Gegensatz zu Hacks aber (noch) kein Schriftsteller in einem sozialistischen Land. Auf diesen Umstand rekurriert er, wenn er gegenüber Hacks, dessen *Gespräch im Hause Stein über den abwesenden Herrn Goethe* zitierend, mit Blick auf *Die Schönheit* äußert: »sehen sie, die brd kann jetzt auch die stanze.«<sup>35</sup> Schernikau studiert zwar in Leipzig, schreibt *Die Schönheit* aber für ein westdeutsches Publikum. Er ist, um ihn selbst zu zitieren, »ein revolutionärer Künstler ohne Revolution«, und der macht, genau wie Warhol, auf den Schernikau diese Phrase münzt, Kunst aus dem Warenschrott der kapitalistischen Gesellschaften. »Was macht ein revolutionärer Künstler ohne Revolution?«, fragt Schernikau und gibt die Antwort: »Na Kunst.«<sup>36</sup> Schernikaus Literatur lebt von der Spannung zwischen höchster ästhetischer Stilisierung im Rückgriff auf »hohe« Literaturtraditionen und der Bezugnahme auf das Triviale, vor allem den Schlager.<sup>37</sup> Diese Spannung ist in *Die Schönheit* mit ihrem Einbezug von Groschenliteratur ganz besonders zentral.

In Schernikaus *Legende* steht vor der Einlage *Die Schönheit* Teil VIII, *Ein Lied für Rostock*, in dem ausführlich aus Susan Sontags Essay *Anmerkungen zu »Camp«* von 1964 zitiert wird.<sup>38</sup> Da Schernikau selbst *Die Schönheit* in *Legende* in einen Zusammenhang mit Sontags Camp-Begriff stellt, liegt es nahe, auch

für die Lektüre von Schernikaus *Schönheit* auf Sontags Essay zurückzugreifen. Aber auch unabhängig von diesem Nexus scheint Sontags Camp-Begriff ein Charakteristikum von Schernikaus Literatur und ganz besonders von *Die Schönheit* fassen zu können: die angesprochene Verbindung der hohen Literatur mit dem Trivialen und Populären nämlich. »Camp«, schreibt Sontag, »[...] macht keinen Unterschied zwischen dem einzigartigen Gegenstand und dem Massengut. Der Camp-Geschmack läßt die Übelkeit unter sich, die die Reproduktion bewirkt.«<sup>39</sup> Die Kultur des Camp stelle die Normen des guten Geschmacks in Frage. Sontag definiert Camp als eine »Erlebnisweise«. Es handele sich um eine bestimmte Art und Weise, Gegenstände wahrzunehmen, um eine bestimmte Haltung gegenüber den Gegenständen. Wichtige Merkmale dieser Erlebnisweise seien ein Moment des Unnatürlichen, die Liebe zur »Übertreibung« und das Bestreben, »das Ernste ins Frivole zu verwandeln.«<sup>40</sup>

Die denaturalisierende Tendenz von Camp macht Sontag auch in dessen Interesse am geschlechtlich Fragwürdigen wie am geschlechtlich Überzeichneten aus. Dieses Interesse führe auf den zentralen Wirkmechanismus von Camp: »Camp setzt alles in Anführungszeichen: nicht eine Lampe, sondern eine ›Lampe‹; nicht eine Frau, sondern eine ›Frau‹. Camp in Personen oder Sachen wahrnehmen heißt die Existenz als das Spielen einer Rolle begreifen.«<sup>41</sup> Camp sei mit anderen Worten eine Form des »Ästhetizismus«. Das volle Gewicht werde auf den »Stil«, die Form, die Ausdrucksweise gelegt, um den Inhalt, den Gegenstand zu entwerten.<sup>42</sup> Camp führe in seine Gegenstände eine Bruchlinie ein, nämlich den »Unterschied zwischen dem Ding, sofern es etwas bedeutet, und dem Ding, sofern es reines Kunstprodukt ist.«<sup>43</sup> Die Gegenstände würden aus ihren sozialen Bedeutungen herausgelöst und durch radikale Stilisierung vollständig ästhetisiert. Sie seien totale Oberfläche ohne tiefere Bedeutung. Aus diesem Grund versteht Sontag Camp als »unengagiert« und »entpolitisiert – oder zumindest unpolitisch.«<sup>44</sup>

Frings setzt Schernikaus *Schönheit* in eine differenzierte Beziehung zu Sontags Camp-Begriff:

Hier lbeim Camp geht es nicht um Schönheit im klassischen Sinn, sondern um Stilisierung. Schernikaus ästhetisches Empfinden ist angesprochen, von persönlichen Auftritten bis hin zu seinem Werk. [...] Camp betont den Stil und vernachlässigt den Inhalt. Schernikau hingegen glaubt, dass sich aus dem Trivialen durchaus Funken für das Ernste schlagen lassen. In [...] *die schönheit* etwa bedient er sich einer besonders kitschigen Story [...] nur um sie flugs zur kapitalistischen Fabel auszuweiten.<sup>45</sup>

Einerseits schließe Schernikaus Ästhetik an die Stilisierung, die Camp vornimmt, an, andererseits aber gehe sie über die Entwertung des Inhalts hinaus.

---

Der »kitschigen Story« sei ein tieferer Sinn unterlegt, der eben doch politisch sei und Gesellschaftskritik übe. In meiner Lektüre des Stücktextes möchte ich herausarbeiten, dass Frings einerseits recht hat: Schernikaus *Schönheit* ist keineswegs unpolitische Stilisierung; andererseits aber hat Frings unrecht: Die »kapitalistische| Fabel« von *Die Schönheit* ist nicht der Punkt, an dem das Stück politisch wird. Vielmehr führt das Stück eine Kritik der politischen Ästhetik der bürgerlichen Gesellschaft durch und wird gerade da politisch, wo es stilisiert. In *Die Schönheit* nimmt die Stilisierung der Oberfläche, wie sie für Camp charakteristisch ist, eine politische Wendung.

*Die Schönheit* ist ein Drama der Oberfläche. Das macht die sprachliche Form von Beginn an deutlich. Am Anfang des Stücks stellt Peggy die Frage, ob es sich bei dem Toten tatsächlich um Jimmie handle, was von Millie und den zwei Männern des Werkschutzes bejaht wird: »PEGGY Wie Jimmie aussieht. Ist es wirklich Jimmie? / MILLIE Er ist es. Es ist Jimmie. Er ist tot. / DIE 2 MÄNNER Er ist es. Es ist Jimmie. Er ist tot. / PEGGY Er ist es. Es ist Jimmie. Er ist tot.« (S, 708) Nach einem Monolog, in dem Millie bereits viermal festgestellte hat, dass Jimmie tot ist, wird weitere drei Male die gleiche Aussage wiederholt. Der Aussagegehalt ist vollständig entwertet zugunsten einer beständig wiederholten hysterischen Geste auf der Ebene des Stils. »Camp-Kunst« ist nach Sontag »häufig dekorative Kunst, die die Struktur, die von den Sinnen wahrgenommene Oberfläche, den Stil auf Kosten des Inhalts betont.«<sup>46</sup> Die wiederholte Aussage »Er ist es. Es ist Jimmie. Er ist tot« spielt spätestens ab der ersten Wiederholung keine Rolle, insofern sie etwas bedeutet, sie spielt nur eine Rolle als ästhetischer Gegenstand. Diese Technik der leeren Wiederholung wird durch das ganze Stück weiterverfolgt.<sup>47</sup> Zugespitzt erscheint die Technik in einem Vers, der aus der Wiederholung zweier Silben besteht und den Blankvers quasi auf eine Nullstufe führt: »Oh Glück! Oh Glück! Oh Glück! Oh Glück! Oh Glück!« (S, 717)

Ergänzt wird die Technik der Wiederholung durch die Technik des hohlen Dialogs. Ein Beispiel ist der erste intime Dialog zwischen Jimmie und Millie im zweiten Akt:

MILLIE	Und du bist schön.	
JIMMIE	Du reich.	
MILLIE		Und ich bin nichts.
	Um deiner wert zu sein, bin ich sehr schön.	
JIMMIE	Und du bist reich.	
MILLIE	Du schön.	
JIMMIE		Und ich bin nichts.
	Um deiner wert zu sein, bin ich sehr schön.	

MILLIE            Nun aber nichts, nun aber gar nichts will ich  
                      Als dich. Du bist es, was ich immer wollte.  
JIMMIE            Nun aber nichts, nun aber gar nichts will ich  
                      Als dich. Du bist es, was ich immer wollte. (S, 714)

Der Blankvers, der im Stück sonst an vielen Stellen durch die bewusste Unterbrechung der alternierenden Folge von Hebungen und Senkungen variiert wird,<sup>48</sup> ist hier völlig glatt, ohne jeden Makel. Das Immergleiche wird immerzu wiederholt. Die Wiederholung erfährt allerdings eine sehr genaue Stilisierung. Die Reihenfolge »schön« - »reich« - »nichts« wird in der Wiederholung in »reich« - »schön« - »nichts« umgestellt. Die so entstandene chiasmatische Struktur wird durch eine vollständig parallele Struktur, in der Millie und Jimmie jeweils die exakt gleichen zwei Verse sprechen, ergänzt. In dieser Kombination von Chiasmus und Parallelismus wird das Liebesverhältnis zwischen Millie und Jimmie weniger auf der Ebene der Aussagen als vielmehr auf der Ebene der Form dargestellt. Die erotische Beziehung, die in sich kreuzenden oder gleichmäßig nebeneinander herlaufenden Strukturen ausgedrückt wird, erscheint als ein ästhetischer Gegenstand. Die Stilisierung schlägt an dieser Stelle ironischerweise wiederum auf die Aussageebene durch. Durch die chiasmatische Stilisierung mit dem doppelten Sprecher\_innenwechsel im Versinnen kommt es dazu, dass Jimmie zweimal »schön« und Millie zweimal »reich« genannt wird. Die Aussage wird durch die Stilisierung entleert. Als Ergebnis der Stilisierung wird wiederum eine Aussage geäußert, die die stilisierte Liebesbeziehung unter Hinweis auf die Motivation der beiden Beteiligten unterläuft.

Die Stilisierung der Oberfläche ist in Schernikaus *Schönheit* nicht abgelöst von der Fabel. Der Inhalt der einzelnen Aussage wird von der Stilisierung entwertet. Genau diese Stilisierung der Oberfläche greift aber das Motiv auf, das der Fabel zugrunde liegt. Denn auch die handelnden Personen richten all ihre Aufmerksamkeit ausschließlich auf die Oberfläche. »Oh un- / geheures Glück so reich zu sein und schön« (S, 711), ist ein Satz, der im zweiten Akt mit kleinen Varianten wieder und wieder gesprochen wird. Das Einzige, mit dem sich der dort auftretende Chor beschäftigt, ist die Schönheit Millies und die Schönheit Jimmies. Millies Schönheit ist aber, schon bei Bloch, nicht einfach gegeben. Aus Millie, der Hässlichen, ist Millie, die Schöne, erst *geworden*:

MILLIE            Die Zähne habe ich zerschlagen lassen.  
                      Ich habe neue. Nasen kosten Geld.  
                      Dieses Gesicht hab ich mir bauen lassen.  
                      Die Waffen, die mein Vater baut, bin ich.  
                      Raketen, die mein Vater baut, bin ich.

Fabriken, die mein Vater baut, bin ich.

...]

JIMMIE

Millie. Du bist sehr schön. (S, 713)

Wie ihr Vater Waffen »baut«, so hat sich Millie ein schönes Gesicht »bauen lassen«. Ihr schönes Gesicht tritt an die Stelle der Waren, die in der Fabrik des Vaters produziert werden. Der Waffenfabrik entspricht eine Schönheitsfabrik. Und Millie geht noch weiter. Sie setzt ihr schönes Gesicht nicht nur als Ware in eine Analogiebeziehung zu den Waren, die der Vater produziert, sie setzt die Ware Schönheit in eine Austauschbeziehung zur Ware Waffe. Vermittelt über das allgemeine Äquivalent Geld hat Millie die Waffen des Vaters in ihre Schönheit eingetauscht. In dieser Hinsicht *ist* sie »die Waffen, die mein Vater baut«. Schönheit ist als warenförmig charakterisiert.

In einem Stück, das den Titel *Die Schönheit* trägt, wird damit die Ästhetik des Stückes selbst zur Diskussion gestellt. Das Stück ist in seiner Ausgestaltung der Oberfläche in der Weise schön, in der Millie schön ist. Es stellt seine eigene Warenförmigkeit aus. Das Vorgehen hat Schernikau selbst an Warhols Kunst der Oberfläche analysiert:

Wer eine Suppendose malt, verzichtet auf den Massencharakter von Kunst. Wer die Verpackungskartons von Soap Pads aus Holz nachbaut und sie mit Siebdrucken veredelt, die ihren industriell gefertigten Vorbildern vollkommen gleichen, der erzeugt eine Exklusivität des Gegenstands, die sich mit jedem Kronjuwel messen kann. Der Fetischcharakter der Ware wird ersetzt durch den Fetischcharakter des Kunstgegenstands.<sup>49</sup>

Schernikau stellt hier als Kernstrategie der Kunst in nicht-revolutionären Zeiten heraus, die Warenförmigkeit der Gegenstände auf erhöhtem Niveau zu reproduzieren. Im Rückgriff auf die Fetischkritik in Marx' *Kapital* spricht er vom »Fetischcharakter des Kunstgegenstandes«, aufgrund dessen, darf man ergänzen, das Kunstwerk – wie die Ware – nicht mehr nur »triviales Ding« scheint. Die »metaphysische Spitzfindigkeit«, die »theologische[n] Mucken«,<sup>50</sup> die dem Kunstwerk zukommen, überschreiten und unterlaufen die der Ware jedoch. Zu ihnen gehört, dass der Fetischcharakter des Kunstwerks auf sich selbst durchsichtig bleibt. Diese Transparenz fasst Schernikau im Warhol-Essay noch einmal genauer:

Die meisten Menschen scheinen zu glauben, daß Abbildung Zustimmung bedeutet, ein merkwürdiger Irrtum. Abbildung bedeutet immer nur Abbildung. [...] Kunst ist die Fähigkeit, durch Abbildung Stellung zu nehmen. – Die Welt ist falsch eingerichtet.

tet, und also trägt jede Abbildung die Information, daß die Welt falsch eingerichtet ist.<sup>51</sup>

Schernikau's Mimesis in *Die Schönheit* ist freilich eine höchst vertrackte, der der Begriff der Abbildung kaum gerecht wird. Dennoch ist es exakt der Index der falsch eingerichteten Welt, den das ästhetische Verfahren einer Stilisierung der Oberfläche mit sich führt – und den es ausstellt.

Das ästhetische Verfahren des Stückes selbst tritt in eine Analogiebeziehung zu den Schönheitsoperationen, denen sich Millie unterzogen hat. Die offensichtlich politische Spionage-Geschichte, die Schernikau in Blochs Plot einführt, ist eine Finte. In diese Richtung weist auch ein kurzer Wortwechsel zwischen Schernikau und Melitta Poppe in dem Interview, das er kurz vor der Uraufführung mit Ladies Neid führte: »*Silleges/Släule/d.i. Schernikau*: Was macht diese Peggy im Stück? / *Melitta Poppe*: Sie stellt die politische Plattform dar. / *SiS*: Sehr platt? / *Melitta P.*: Hmhm.«<sup>52</sup> Das Politische des Stückes ist nicht in der tatsächlich mehr als »platten« Spionagegeschichte zu finden. Sie dient vielmehr als Hinweisgeber auf eine kritische Ästhetik, die den eigentlichen politischen Gehalt des Stückes ausmacht. Was bei Bloch latent ist, die ökonomische Grundlage von Millies Schönheitsoperation, wird durch die Ergänzung des billigen Spionageplots manifest. Schönheit wird zum Gegenstand einer Kritik der Ästhetik in der warenproduzierenden Gesellschaft. Denn Schönheit in der warenproduzierenden Gesellschaft ist eine Wareneigenschaft.

Das Verhältnis der schönen Oberfläche des Gesichts zu ihren materiellen Grundlagen fasst Schernikau's *Schönheit* metatheatralisch. An zwei Stellen im Stück weist Millie darauf hin, dass Sie in Bezug auf ihr Gesicht ein Unbehagen empfindet:

JIMMIE	Ein großes helles Haus und du darin. Sehr schön
MILLIE	Sag das nochmal.
JIMMIE	Sehr schön.
DIE JUNGEN MENSCHEN	Sehr schön.
MILLIE	Wenn es mir nicht ganz gut geht, spannt die Haut. (S. 719)

Wieder steht die Schönheit im Zusammenhang mit dem »großem helle[n] Haus« als Zeichen ökonomischen Wohlstands. Wieder geht die Schönheit des ästhetischen Verfahrens in eins mit der Schönheit im Text und der Schönheit auf der Bühne: Ein vollkommen regelmäßiger Blankvers ist antilabisch auf drei verschiedene Sprecher\_innen aufgeteilt. An dieser Stelle ist der Verweis auf die Haut, die »spannt« noch einfach auf die Folgen der Schönheitsoperation rück-

führbar. Zugleich spielt ein Hinweis auf die Haut, die spannt, im Kontext eines Theaterstücks auf das »zweite Gesicht« an, das sich die Schauspielerin aufsetzt, wenn sie in ihre Rolle tritt. Im antiken Theater hatte dieses zweite Gesicht eine dingliche Form in der Maske, der *persona*, die die Schauspieler trugen. Im modernen Theater ist an die Stelle der Maske die Schminke getreten. Wenn Millie von ihrer Haut, die spannt, spricht, dann rekurriert sie einerseits auf ihr zweites Gesicht (das operierte) innerhalb der dramatischen Wirklichkeit und andererseits auf das zweite Gesicht (die Schminke) der Schauspielerin, die Millie spielt.

Der Verweis auf die Haut, die spannt, wird von Millie wenig später wiederholt und ausgeweitet, und zwar im direkten Zusammenhang mit den Waffen des Vaters:

VATER an der Rampe	Das machen uns die Russen nie nach. Nie. Im Handgepäck die kleinen Atombomben. Das nämlich Problematische war: Wie Kriegt man die Dinger klein, die Atombomben? Das neue Teil ist sehr klein, wissen Sie. Soldaten wohnen auf den Atombomben. Das kleine Teil hab ich gemacht, ich selbst. Die ganze Welt im Handgepäck. Ich selbst!
MILLIE	Ein wenig spannt die Haut wenn du sie fühlst Bei mir. Ein wenig spannt die Haut wenn ich Sie fühl bei dir. Oh Jimmie.
JIMMIE	Ja. Millie.
MILLIE	Wo gehst du hin? Ich möchte nutzlos sein. (S, 722)

Die Rede des Vaters ist hochgradig stilisiert. Zum Reim (abababce) kommt eine intertextuelle Stilisierung, wenn aus Bertolt Brechts *Kanonen-Song* zitiert wird, wo es – lange vor dem Kalten Krieg – bekanntlich heißt: »Soldaten wohnen / auf den Kanonen«. <sup>53</sup>

Das modifizierte Brecht-Zitat weist zugleich auf Brüche in der Stilisierung hin. Während bei Brecht jeder der beiden Verse (»Soldaten wohnen« bzw. »auf den Kanonen«) die exakt gleiche Verteilung von Hebungen und Senkungen aufweist, kommt bei Schernikau der Vers jedes Mal aus dem Takt, wenn das Wort »Atombomben« ausgesprochen wird. Denn dieses Wort weist ein Betonungsmuster (Senkung, Hebung, Hebung, Senkung) auf, das im alternierenden Blankvers nicht unterzubekommen ist.

Inhaltlich geht es in der Rede des Vaters wieder um die Waren, die er herstellt und verkauft, die Waffen. Die Ware, um die es hier konkret geht, ist eine kleine Atombombe, die »ins Handgepäck« passt. Was diese Ware leistet,



formuliert die Rede explizit: »Die ganze Welt im Handgepäck.« Im negativen Bezug der potenziellen Auslöschung macht die Atombombe im Kleinformat die ganze Welt zur Ware. Und genau an dieser Stelle setzt wieder Millies Hinweis auf die Haut ein, die spannt. Millies Gesicht spannt in der gleichen Weise, wie die Oberfläche des Textes durch die Einführung des antisplastischen »Atombombe« »spannt«. Die ästhetische Gestaltung der Textoberfläche führt das Unbehagen vor, das Millie an ihrem Gesicht wahrnimmt. Allerdings weitet Millie ihre Beobachtung hier auf Jimmie aus: Auch seine Haut spannt. Damit ist das Unbehagen an der Oberfläche nicht mehr nur auf die Schönheitsoperation der dramatischen Wirklichkeit rückführbar. Sehr wohl ist sie aber auf die Schönheits-Operation rückführbar, die der Text selbst vornimmt. Wenn Millie schließlich äußert: »Ich möchte nutzlos sein«, so formuliert sie in der Terminologie der Ökonomie den Wunsch, nicht in der Warenlogik des Tauschs aufzugehen.

Der Stücktext führt die Arbeit an der Oberfläche *im* Text mit der Arbeit an der Oberfläche *des* Textes eng und bezieht beides auf die materiellen Grundlagen. Wir haben eine dreifach gestaffelte Maskierung vor Augen: das durch Schönheitsoperationen produzierte Gesicht Millies, das geschminkte Gesicht der Schauspielerin, die Millie spielt, und die stilisierte Oberfläche des Textes. Die Schönheitsfabrik, die die Schönheit im Stück und des Stücks herstellt, ist der Text selbst. Schernikaus Stück findet in seiner trivialen Vorlage, in der sich die Protagonistin ein zweites Gesicht »bauen« lässt, einen Ansatzpunkt, um auf die zweite Natur zu verweisen, als die den Menschen ihre – mit Marx gesprochen – Charaktermasken erscheinen. Das Stück legt die Konstitutionsbedingungen der zweiten Natur der Charaktermasken offen, indem es den Weg einer campen Überstilisierung wählt. Die Entleerung des Inhalts, die die iterative Technik von *Die Schönheit* betreibt, führt nicht, wie in Sontags Camp-Konzept zu einer Entpolitisierung, sondern dient der Kritik der politischen Ästhetik selbst – und ist darin umso politischer. Schernikaus Camp ist materialistisch gewendetes Camp.

Am Ende des Stücks ist klar geworden, dass Millie zu Beginn ihre tragische und überstilisierte Überraschung und Trauer über Jimmies Tod gespielt hat. Sie selbst ist seine Mörderin. Die analeptische Struktur des Stücks erlaubt den kritischen Blick auf die ästhetischen Charaktermasken. Der Stücktext von Schernikaus *Schönheit* führt den Prozess der campen Überstilisierung als einen materiellen Produktionsprozess vor. Anders als die Produktionsprozesse in der kapitalistischen Wirklichkeit, die uns die von ihnen erzeugten Gegenstände als wahrhaft schön erscheinen lassen, demontiert sich Schernikaus literarische Schönheitsoperation selbst – schön ist *Die Schönheit* dennoch und umso mehr!

In ihrer Analyse von Jack Smiths *Camp* widerspricht Juliane Rebentisch Sontags Behauptung, aus dem Ästhetizismus des *Camp* entspringe sein unpolitischer Charakter. Rebentisch geht von Sontags wiederholter Betonung des »unnatürlichen« Charakters von *Camp* aus und konfrontiert sie mit der Präsenz von Naturgegenständen in Smiths Kunst. Bei Smith sieht Rebentisch in der stilisierten Darstellung von Gegenständen – Naturgegenständen und Artefakten – einen Ansatz zu einer ästhetischen Thematisierung von Natur, die »das Verhältnis zur Natur [...] dialektisch als ein Moment der Geschichte«<sup>54</sup> rette. Es geht *Camp* in dieser Perspektive also weniger um ein Verlachen des Natürlichen, wie es sich bei Sontag anzudeuten scheint, als vielmehr (hier greift Rebentisch auf Adorno zurück) um eine Kritik der Abtrennung des Natürlichen vom Gesellschaftlichen, eine Abtrennung, die Natur zum undurchschauten Residuum vorsozialer Wirklichkeit macht.<sup>55</sup> Wenn Schernikaus *Schönheit campy* ist, dann ist sie dies in Rebentischs Sinn. Ähnlich wie Smiths *Camp* Natur nicht von Geschichte abtrennt, sondern sie in Geschichte fasst und umgekehrt die Zugehörigkeit der sozialen Menschen und Gegenstände zur Natur unterstreicht, so trennt Schernikaus Stilisierung der Oberflächen – der gegenständlichen, der menschlichen, der textuellen – die Materialitäten (der Gegenstände, der Menschen, des Textes) nicht vom gesellschaftlichen Prozess ab, sondern sucht in ihnen den gesellschaftlichen Prozess auf. In Millies Vers, »Wenn es mir nicht ganz gut geht, spannt die Haut«, mitsamt seinen metatheatralischen Implikationen zeigt sich »Schönheit«, die »in der Hinfälligkeit des Fetischs aufgefunden« wird, wie Rebentisch über Smith formuliert: »Hier, in der Empfindsamkeit für die Spur eines irreduzibel Menschlichen an den Schadstellen des Fetischs, enthüllt sich die Schönheit des singulären Ausdrucks«. Es handelt sich um »Schönheit, die ihrer eigenen Verdinglichung entgeht«.<sup>56</sup>

Der Text von *Die Schönheit* führt eine Figur ein, von der bisher noch nicht die Rede war, das Dienstmädchen Edith, deren Blickpunkt deutlich privilegiert wird. In jedem der ersten vier Akte gibt es einen Dialog, der exakt wortgleich wiederholt wird:

MILLIE	L..l	Edith. Edith.
EDITH	Gnä Frau?	
MILLIE	Sie sind entlassen.	
EDITH		Wufit ichs doch. (S. 716) <sup>57</sup>

Einmal in jedem Akt wird das Dienstmädchen entlassen. Der knappe, sich wiederholende Wortwechsel hat deutlich Slapstick-Charakter. In der aufgezeichneten Aufführung des Stücks sorgt er für die zuverlässigsten Lacher. Die Szene

hat allerdings weiterreichende Bedeutung. Denn an Edith wird die Warenförmigkeit des Individuums plastisch. Ihr ständiges Entlassen- und Wiedereingestelltwerden führt die Austauschbarkeit der Ware Arbeitskraft vor Augen. Im letzten Akt ist die Szene nun aber minimal abgeändert, das Tempus von Ediths letzter Aussage modifiziert. Hieß es bisher immer »Wußt ichs doch«, so sagt Edith nun: »Ja. Ich weiß.« (S. 733) Edith vollzieht in der Änderung ihrer Aussage die analeptische Struktur des Stückes nach. Jetzt, wo die Rückblende vorbei ist, die Handlung den Stand vom Beginn des Stückes eingeholt hat, steht ihr Wissen im Präsens. Wenn Millie sie ein letztes Mal entlässt, so hat das nun andere Folgen als vorher, sie wird nämlich augenscheinlich nicht nur aus dem Arbeitsverhältnis, sondern auch aus dem Stück selbst entlassen. Eine Regieanweisung formuliert: »Edith legt ihre Verkleidung ab, kommt zur Rampe.« Das Stück wird abgeschlossen durch einen Epilog, den nun nicht mehr Edith, das Dienstmädchen des Stückes, sondern die Schauspielerin spricht, die Edith gespielt hat:

Ich habe es gewußt die ganze Zeit.  
Daß es so kommen mußte, tut mir leid.  
Ihr saht das Leben einer Plumpskuh hier  
Bloß bißchen reich, sonst schön und blöd wie ihr.  
Ich bin die Nachwelt in dem grausen Stück  
Wenn ihr mich habt, Verehrte, schaut zurück  
Auf euch, es kann dem Glück nicht schaden. Doch  
Wenn ihr mich nicht habt, laßt es bleiben. Noch. (S. 733)

Es spricht zum Schluss also die »Nachwelt« des im Stück Aufgeführten oder der Schauspieler\_innen und Zuschauer\_innen – das lässt sich nicht mehr sicher sagen, seit Edith nicht mehr Edith ist. Sie hat das Privileg der Retrospektive und es somit plausiblerweise »immer schon gewusst«. Der Epilog lässt sich als eine Anspielung auf den Epilog von Brechts *Der gute Mensch von Sezuan* (1943) lesen. Auch bei Brecht wendet sich am Ende ein nicht mehr verkleideter Schauspieler in direkter Ansprache ans Publikum. Bei Brecht fordert er das Publikum auf, sich für das Stück den fehlenden Schluss selbst auszudenken. Bei Schernikau wird dagegen – ganz nach der Art der SchwuZ-Tunten – das Publikum beleidigt, nämlich mit der »Plumpskuh« Millie verglichen und als »schön und blöd« bezeichnet. Die Aufforderung »schaut zurück / Auf euch« ist die Aufforderung, den Blick auf die eigene Subjektconstitution zu richten.

Simultan zu diesem im Vergleich zum produktiven Appell des *Guten Menschen von Sezuan* deutliche negativ-kritischen Appell findet in *Die Schönheit* noch etwas anderes statt: Viel deutlicher als bei Brecht, wo unspezifisch von einem »Spieler«<sup>58</sup> die Rede ist, durchbricht bei Schernikau eine Figur, um

deren Entlassung aus einem Arbeitsverhältnis es das ganze Stück lang ging, die Schranken der Fiktion und überschreitet ihre – falsch eingerichtete – Welt. Ripplingers Einschätzung der Qualität von Schernikaus Literatur als Sprechakt gilt ohne Abstriche auch für den Schluss von *Die Schönheit*. Darüber hinaus wird der Sprechakt, der ein Transgressionsakt ist, und als solcher auf eine anders, besser eingerichtete mögliche Welt verweist, jedoch – in der Aufführung – in einen schauspielerischen Akt transformiert, der in der Interaktion mit dem Publikum eine nicht mehr nur diskursive, sondern auch somatische Dimension erhält.

*Die Uraufführung: Können Tunten ernst sein?*

Schernikau, der 1980, nach der Veröffentlichung seines Erstlings *Kleinstadtnovelle*, von Lehrte nach West-Berlin gezogen war, wurde dort ein großer Bewunderer der örtlichen Trümmertunten-Kultur, die aus der Schwulenbewegung der 1970er Jahre entstanden war.<sup>59</sup> Die besondere Qualität der Shows der Trümmertunten bestand darin, nicht, wie in der klassischen Travestie, eine möglichst gute oder übertreffende Imitation divenhafter Weiblichkeit anzustreben, sondern vielmehr vielfach gebrochene Weiblichkeiten auf der Bühne mit programmatischem Dilettantismus zu verbinden. Vor allem die Shows der Tunten, die regelmäßig im SchwuZ, dem 1977 von Mitgliedern der Homosexuellen Aktion Westberlin gegründeten SchwulenZentrum, auftraten, verfolgte Schernikau mit großer Begeisterung. Eine Freundschaft verband ihn mit Pepsi Boston, einer der SchwuZ-Tunten, die Teil des Ensembles Ladies Neid war.<sup>60</sup> Auf die Frage des sogenannten Proust-Fragebogens nach seinen »Lieblingsheldinnen in der Wirklichkeit« antwortet er: »die tunten«.<sup>61</sup>

Im Kern des Ensembles Ladies Neid, das sich 1985 gründete, stand ein kleineres Tutenensemble, die Bermudaas.<sup>62</sup> Gründungsmitglieder der Bermudaas waren Gladys Schnitzelschneider und die späteren Berliner Szenelegenden Melitta Poppe und Melitta Sundström.<sup>63</sup> Sie hatten schon vor 1985 auf sich aufmerksam gemacht. Im August 1985 hatte Ladies Neid mit 15 Auftretenden und einer vierstündigen Show im SchwuZ Premiere.<sup>64</sup> Die Shows von Ladies Neid zeichneten sich durch eine Mischung aus gekonnten und qualvoll schlechten Nummern aus, die durch die böartige Moderation Chou-Chou de Briquettes einen Rahmen erhielt. Schernikau bot diesem Tutenensemble sein Stück *Die Schönheit* zur Aufführung an. Am 4. Dezember 1987 hatte das Stück Premiere im SchwuZ und wurde dann zwei Wochen lang beinahe täglich vor vollem Haus gezeigt.<sup>65</sup> Ermäßigten Eintritt gab es für Besucher\_innen, die im Fummel, also als Tunten kamen.<sup>66</sup>

Frings betont im Rückblick die defizitären Aspekte der Aufführung: »Man wurde neugierig auf eine Umsetzung mit professionellen Schauspielern.«<sup>67</sup> Dieses Urteil impliziert, dass Schernikau kein professionelles Theaterensemble zur Verfügung hatte und deshalb, sozusagen unter Vorbehalt, mit Ladies Neid und deren Unprofessionalität vorliebgenommen habe. Man kann die Aufführung durch Ladies Neid aber auch auf eine andere Weise lesen. Die Brüche, die die Tuntinnen in ihrer Un- oder besser Antiprofessionalität ins Theater einführen, korrespondieren mit den Rissen, die Schernikau seiner Ästhetik der Oberfläche einschreibt. Ob diese Korrespondenz von Schernikau und Ladies Neid inkalkuliert wurde, lässt sich nur schwer klären. Zumindest scheint Schernikau mit der Aufführung durch Ladies Neid zufrieden gewesen zu sein: »Die Probe hat mir gut gefallen, um nicht von sehr gut zu sprechen. Ich habe Tränen gelacht.«<sup>68</sup> Der Argumentation geht es im Folgenden jedoch weniger um die Intentionen der Beteiligten, als vielmehr um das Ergebnis, die Aufführung, die in einer Video-Aufzeichnung dokumentiert ist.<sup>69</sup> Was also passiert mit dem Stück, das so sehr auf die Produktion der schönen Oberfläche abhebt, wenn es von Tuntinnen gespielt wird, von Tuntinnen, die wie die SchwuZ-Tuntinnen der 1980er Jahre die Produktion einer *persona* perfektionieren, deren Scheitern schon immer in ihr selbst angelegt ist?

In der zeitgenössischen Rezeption in Theaterkritiken überwiegt die Ansicht, die Tuntinnen seien dem Ernst des Stücks nicht gewachsen gewesen. »Das Stück«, so Elmar Kraushaar in der *taz*, »ist ernst. Mit ganz viel Sinn.« Die Ladies-Neid-Tuntinnen aber könnten »nicht mehr aus ihren Figuren«, den scheiternden Schlagersängerinnen und Hausfrauen ihrer Shows, und »bleiben [...] weiter schrill, laut und überkandidelt«. Während der Rest des Ensembles »verkrampt und hilflos« agiere, hebt Kraushaar aber Chou-Chou de Briquettes Spiel positiv hervor: »Chou-Chou kann tatsächlich schön sein, liebend und naive«. Im Ganzen scheitere die Inszenierung der Tuntinnen am Ernst des Stückes, den Kraushaar auf einer politischen, einer Geschlechter- und einer »zutiefst menschlichen« Ebene ausmacht.<sup>70</sup> Axel Kirsch, der im Großen und Ganzen Kraushaars Urteil folgt, äußert in der Schwulenzeitschrift *Du & Ich*: »Es ist ihnen [Ladies Neid] leider nicht gelungen, Strass und Tunte einmal kurz beiseite zu lassen, um ins ernsthafte Fach einzusteigen.«<sup>71</sup> Einzig eine Rezension im *Spandauer Volksblatt* fällt positiv aus. Olaf Lezinsky nimmt den Spionageplott durchaus nicht ernst, was in seiner Formulierung von der »Sowjetmacht, mit der ja bekanntlicherweise nicht zu scherzen ist«, hörbar wird. Dagegen betont er das »herrlich übersteigert | Tuntengehabe« sowie die »gelungene Garderobe für alle ›Damen‹«. <sup>72</sup> Lezinsky betont Elemente der Oberfläche, nämlich ›Gehabe und ›Garderobe«, setzt noch das Wort ›Damen« in Anführungszeichen und

kommt damit der besonderen Qualität der Uraufführung vielleicht näher als Kraushaar, der wiederum die Schönheit von Chou-Chou de Briquettes Spiel zu Recht hervorhebt.

Mit Kraushaars negativer und Lezinskys positiver Kritik steht die Frage nach dem Ernst des Stücks und dem Ernst der Tunten zur Debatte. Das bereits erwähnte in der Berliner Schwulenzeitschrift *Siegessäule* vom Dezember 1987 erschienene Interview, das Schernikau mit Ladies Neid über *Die Schönheit* geführt hat, trägt den Titel *Können Tunten ernst sein?* Die Beantwortung dieser Frage wird im Interview von Interviewer wie Interviewten so oft ironisch gebrochen, dass schließlich eine ganz andere Frage zur Debatte steht, nämlich die, ob die Frage *Können Tunten ernst sein?* ernst gemeint sein kann.<sup>73</sup>

Die zeitgenössische Kritik sucht den Ernst des Stücks an der falschen Stelle. Ernsthaft ist das Stück nämlich nicht auf der Ebene seines Inhalts, sondern auf der Ebene seiner Ästhetik. Und diese geht in gewisser Weise »unernst« vor: unernst nicht in dem Sinne, dass es ihr mit der hohen Form, die sie wählt, mit ihrem Anspruch, schön zu sein, nicht ernst wäre; unernst aber in dem Sinne, dass sie ihre Schönheit nicht vergötzt im Sinne bürgerlichen Kunstfetischismus, sondern auf den eigenen Fetischcharakter durchsichtig bleibt. Dieser ernste Uernst entspricht strukturell, doch mit weit höherem Anspruch, dem ersten Uernst, den die Trümmertunten kultiviert haben. Patsy l'Amour laLove macht in der Analyse eines von ihr 2014 mit der in der Schwulenzbewegung der 1970er Jahre aktiven Polittunte Baby Jane geführten Interviews einen grundlegenden Wesenszug des Tuntigen deutlich, den die Bühnen-Tunten der 1980er Jahre im Kern bewahrt haben. Der erste Satz, den l'Amour laLove aus dem Interview zitiert, lautet: »Ich habe Rauchmelder überall. Wenn einer piept, habe ich keine Zigaretten mehr. Dann muss ich wieder einkaufen gehen.« In diesem Stil scheint die – hoch amüsanter geschilderte – Begegnung zwischen Forscherin und Tunte verlaufen zu sein. l'Amour laLove arbeitet heraus, dass Baby Janes Leben in den 1970er Jahren von einem Stil des äußersten Uernstes, des radikalen und konsequenten Nicht-Ernst-Nehmens von allem, was der eigenen Lust im Wege steht, geprägt war. Dieser Uernst, das verdeutlicht l'Amour laLove, ist wesentlich motiviert durch eine ambivalent von Lust und Aggression geprägte Haltung zur Wirklichkeit – eine Haltung, die todernst gemeint ist.<sup>74</sup>

Die Inszenierung – Pepsi Boston wird als Regisseurin genannt, taucht als solche aber nicht im Programmzettel auf<sup>75</sup> – legt ihr ganzes Gewicht auf die von Chou-Chou de Briquette gespielte Millie.<sup>76</sup> Das Mittel, um ihr Spiel in den Vordergrund zu schieben, ist seine Beleuchtung durch zwei Schauspielstile die mit dem ihren konkurrieren. Erstens gibt es den tuntigen Stil, der vor allem von Melitta Poppe als Peggy, aber auch von BeV StroganoV als Edith vertre-

ten wird und der oft mit der Kopfstimme verbunden ist. Der zweite Stil, der den Stil Chou-Chou de Briquettes kontrastiert, wird vor allem durch Melitta Sundström vertreten, die den Jimmie spielt. Melitta Sundström spielt nicht tuntig. Sie wirkt desinteressiert, völlig hölzern und liert ihren Text zum Teil recht freudlos herunter. In der Rahmung durch den tuntigen Stil und den hölzernen Stil wird umso deutlicher, dass die einzige, die ernsthaft Schauspiel betreibt, Chou-Chou de Briquette in der Rolle der Millie ist. Sie spielt nicht tuntig und nicht hölzern, sondern – relativ überzeugend – im klassischen Stil der deutschen Theatertradition. Da scheint eine Diva die Rolle ihres Lebens zu spielen – und das in der Rolle derjenigen Figur, deren Agieren der Text in der Rückschau, vom Ende des Stücks her, als gespielt entlarvt.

Eine Schauspielerin fällt sowohl im Text als auch in der Aufführung ganz am Ende völlig aus der Rolle: die Schauspielerin, die die Edith spielt. Wenn BeV StroganoV aus der Rolle der Edith tritt und zur Nachwelt wird, markiert sie das in der Aufführung nicht nur durch das Ablegen ihrer Brille und ihres Haarschmucks, sondern vor allem auch durch das Aufgeben der Kopfstimme – ein typischer Kunstgriff, den Tuntinnen bei ihren Auftritten nutzen. Dieser Schluss – die Transgression *in actu*, die er herbeiführt, wurde schon weiter oben benannt – unterstreicht das Spezifikum der Aufführung durch das Tuntinnenensemble.

Wie der Stücktext sich in seinen Blankversen auf die Dramen Shakespeares bezieht, die er mit dem trivialen Stoff der Vorlage kombiniert, so stellt auch die Besetzung durch Ladies Neid einen Bezug zum elisabethanischen Theater her. Bei Ladies Neid handelt es sich um ein Ensemble aus Tuntinnen, die sämtliche Rollen besetzen. In dem Interview mit Ladies Neid bezeichnet Schernikau Melitta Sundströms Rolle, den Jimmie, als »Hosenrolle« und betont: »Es treten hier mehrere Damen als Herren auf.« Pepsi Boston stellt daraufhin explizit den (invertierten?) Bezug zum elisabethanischen Theater her: »Wie bei Shakespeare.«<sup>77</sup> Klassischerweise geht das Publikum von Travestieshows davon aus, dass Männer Frauen spielen. Wenn das Tuntinnenensemble Ladies Neid, das sich in persiflierender Weise auch auf die Tradition der Travestie bezieht, *Die Schönheit* spielt, dann gibt es aus dieser Sicht einige Männer, die Frauen spielen, die Männer spielen. Die Aufführung durch Ladies Neid setzt der gestaffelten Maskierung, die der Text vornimmt, die Krone auf. Ein Mann maskiert sich als Tuntin, die Tuntin maskiert sich mit der Rolle Millie, die Figur Millie maskiert sich durch ihre Schönheitsoperation. Viel mehr Anführungszeichen für das Wort »Frau« sind wohl kaum möglich. Wenn die kunstvolle Oberfläche von Schernikaus Stücktext, die die Lektüre als ebenso produziert wie Millies Gesicht zeigt, durch Stimmen, Körper und Fummel von Ladies Neid auf

die Bühne gebracht wird, dann vollzieht die spezifisch tuntige Qualität ihres Agierens die Schönheitsoperation des Textes und deren Ausstellung nach. Die Kunst klassischer Schauspielerinnen besteht darin, über ihre sichtbare Oberfläche die Illusion eines psychischen Innenraums zu erzeugen. Die Kunst der Tunte besteht darin, über ihre sichtbare Oberfläche auf die Brüchigkeit dieser Oberfläche zu verweisen. Die einzige, die die Illusion eines psychischen Innenraums erzeugt, ist in der Ladies-Neid-Aufführung Chou-Chou de Briquette. Und gerade diese Illusion, der psychische Innenraum einer Frau, die schuldlos ihren Geliebten verloren hat, zerstört das Stück systematisch. Schon auf dem Theaterzettel und der Eintrittskarte bekommt das Publikum Millie mit dem Schneidbrenner zu sehen.<sup>78</sup>

Die Aufführung von *Die Schönheit* durch Ladies Neid leistet, was ein professionelles Theaterensemble unter Umständen nicht hätte leisten können. Denn sie leistet den Nachvollzug der radikalen Stilisierung der Oberfläche, die Schernikaus Stücktext betreibt, und zugleich die Ausstellung der Schönheitsfabrik, die die Schönheit der Oberfläche erst herstellt. Und diese Ausstellung der Produktion wird durch eine Kernkompetenz der Trümmertunten möglich: ein gesteigertes Maß der Verbilligung.

Es wäre dennoch ein Missverständnis, Sontags Satz, »Es ist gut, weil es schrecklich ist«,<sup>79</sup> zur Charakterisierung der Aufführung durch Ladies Neid anzuführen.<sup>80</sup> Die Aufführung *ist* schön, die Tuntinnen sind es, allen voran Chou-Chou de Briquette, und zwar weil sie, um noch einmal Rebentisch zu zitieren, Schönheit »in der Hinfälligkeit des Fetischs«<sup>81</sup> augenfällig machen. Die Tuntinnen von Ladies Neid agieren das aus, was im Stücktext angelegt ist – und sie agieren es in dem toderntesten Sinne aus, in dem Tuntinnen unernst agieren. Anders als professionelle Schauspieler\_innen legen die Tuntinnen ihre ganze Person, einschließlich ihres Tribschicksals, in die Waagschale: nicht im Sinne einer fragwürdigen Authentizität, sondern im Sinne unhintergebarerer Präsenz, die erst durch die Maskierungen hindurch ermöglicht wird. Diese Präsenz entspricht der Affirmation in Schernikaus Poetik. Es ist schön, weil es Tuntinnen sind.

### Anmerkungen

---

- 1 Für Hinweise, Diskussionen und Kommentare sowie das Zugänglichmachen von Materialien danke ich herzlich Matthias Frings, Elmar Kraushaar, Patsy l'Amour laLove, Dirk Linck, Melitta Poppe und BeV Stroganov.
- 2 Das Leben Schernikaus, der als Kind aus der DDR in die BRD kam und sich 1989 in die DDR einbürgern ließ, ist hier nicht noch einmal zu erzählen. Man kann diese außergewöhnliche Lebensgeschichte in Matthias Frings' großartiger Biographie nachlesen, Matthias Frings, *Der letzte Kommunist. Das traumhafte Leben des Ronald M. Schernikau*, Berlin 2009.



- 3 Ronald M. Schernikau, *Über ein Gedicht*, in: ders., *Königin im Dreck. Texte zur Zeit*, hg. von Thomas Keck, Berlin 2009, 19–44, hier 19.
- 4 Vgl. auch Stefan Ripplinger, »wahrheit trägt nicht«, *Ronald M. Schernikaus Journalismus*, in: Helmut Peitsch, Helen Thein (Hg.), *Lieben, was es nicht gibt. Literatur, Pop und Politik bei Ronald M. Schernikau*, Berlin 2017, 19–34, hier 25f.
- 5 Ronald M. Schernikau, *Was macht ein revolutionärer Künstler ohne Revolution?*, in: Schernikau, *Königin im Dreck*, 249–273, hier 249.
- 6 Karl Marx, Friedrich Engels, *Die deutsche Ideologie. Kritik der neuesten deutschen Philosophie in ihren Repräsentanten Feuerbach, B. Bauer und Stirner und des deutschen Sozialismus in seinen verschiedenen Propheten*, in: dies., *Werke*, Bd. 3, Berlin 1958, 9–530, hier 35.
- 7 Helmut Peitsch, *Engagement/Tendenz/Parteilichkeit*, in: Karlheinz Barck u.a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 2, Stuttgart–Weimar 2001, 178–223, hier 179. Vgl. für einen Überblick über die Diskussionen und literarischen Antworten ebd., passim.
- 8 Torben Lohmüller, *Gegen die Geschichte? Zum Diskurs der Verspätung in den Biografien der »letzten Kommunisten« Ronald M. Schernikau und Gisela Elsner*, in: Marta Fernández Bueno, Torben Lohmüller (Hg.), *20 Jahre Mauerfall. Diskurse, Rückbauten, Perspektiven*, Bern u.a. 2012, 259–277.
- 9 In der jungen Schernikau-Forschung ist dieses Quartett bereits kanonisch geworden, Helmut Peitsch, Helen Thein, *Vorwort*, in: dies. (Hg.), *Lieben, was es nicht gibt*, 7–13, hier 11f.
- 10 Ronald M. Schernikau, *Rede auf dem Kongress der Schriftsteller der DDR*, in: Schernikau, *Königin im Dreck*, 223–228, hier 228.
- 11 Erika Runge, Ronald M. Schernikau, ... *lieben, was es nicht gibt. Ein Gespräch am 12. September 1991*, in: Peitsch, Thein (Hg.), *Lieben, was es nicht gibt*, 291–319, hier 299f.
- 12 Georg Fülberth, *Uhrmacherblick und Götterblick. Ronald M. Schernikau und die DDR*, in: Peitsch, Thein (Hg.), *Lieben, was es nicht gibt*, 35–47, hier 41.
- 13 Ronald M. Schernikau, *die tage in l. darüber, daß die ddr und die brd sich niemals verständigen können, geschweige mittels ihrer literatur*, Hamburg 2001, 201.
- 14 Ripplinger, »wahrheit trägt nicht«, 27.
- 15 Ebd.
- 16 Die Schreibung mit Initialmajuskeln ist der in der Literatur zu findenden Schreibung »die schönheit« vorzuziehen, da Schernikau in seinen Verstexten, anders als in fast allen Prosatexten, Majuskeln verwendete. In *Legende* steht der Titel der Einlage in Versalien, vgl. Ronald M. Schernikau, *Die Schönheit*, in: ders., *Legende*, Dresden 1999, 707–733; Nachweise im Folgenden unter Angabe der Sigle S mit Seitenzahl.
- 17 Ursula Püschel, *Ronald M. Schernikau. Anmerkungen*, in: Peitsch, Thein (Hg.), *Lieben, was es nicht gibt*, 233–243, hier 242.
- 18 Ebd.
- 19 Vgl. zum Verhältnis Schernikaus und Hacks' Ronald M. Schernikau, *Dann hätten wir noch eine Chance. Briefwechsel mit Peter Hacks. Texte aus dem Nachlass*, Hamburg 1992; Martin Brandt, »Ich habe bei mir für Sie gebürgt«, *Zum Briefwechsel zwischen Peter Hacks und Ronald M. Schernikau*, in: Peitsch, Thein (Hg.), *Lieben, was es nicht gibt*, 201–211.
- 20 Frings, *Der letzte Kommunist*, 255.
- 21 Ronald M. Schernikau, *Können Tunten ernst sein? Zweiter Akt aus dem Stück »Die Schönheit« / Gespräch mit den Produzenten der Uraufführung*, in: *Literatuzzi*, 15/16 (1993), 31–36, hier 31–34.

- 22 Eine der beiden Typoskript-Versionen von *Die Schönheit* im Schernikau-Nachlass bezeichnet den Text als »Libretto«. Hier werden außerdem Stimmlagen (»sopran«, »alt«, »koloratursopran« usw.) angegeben, Akademie der Künste (AdK), Berlin, Ronald-M.-Schernikau-Archiv, Nr. 62.2. Auch im Brief an Hacks vom 10.5.1987 bezeichnet Schernikau den Text als »libretto« (Schernikau, *Dann hätten wir noch eine Chance*, 23).
- 23 AdK, Berlin, Ronald-M.-Schernikau-Archiv, Nr. 837 und Nr. 62.2. In der Textversion der *Legende* sind die Hinweise auf Ort und Zeit der Handlung getilgt (S. 706f.). In der Lektüre des Stücktextes beziehe ich mich im Folgenden auf die Version der *Legende*.
- 24 AdK, Berlin, Ronald-M.-Schernikau-Archiv, Nr. 62.2.
- 25 Vgl. zum Genre Erin A. Smith, *Pulp sensations*, in: David Glover, Scott McCracken (Hg.), *The Cambridge Companion to Popular Fiction*, Cambridge 2012, 141–158; zu Bloch John Clute, *Bloch, Robert*, in: ders. u.a. (Hg.), *The Encyclopedia of Science Fiction*, London 2017; [http://www.sf-encyclopedia.com/entry/bloch\\_robert](http://www.sf-encyclopedia.com/entry/bloch_robert) letzter Zugriff 10.5.2018l.
- 26 Robert Bloch, *Skin-deep*, in: *Bestseller Mystery Magazine*, 2(1960)4, 111–121.
- 27 Robert Bloch, *Trügerische Schönheit*, in: *Aus unserem Schatzkästlein. Eine Kollektion exquisiter Krimi-Juwelen*, Rastatt 1975, 28–41.
- 28 AdK, Berlin, Ronald-M.-Schernikau-Archiv, Nr. 62.1.
- 29 Bloch, *Trügerische Schönheit*, 29; S. 713.
- 30 Walter Nutz, *Trivilliteratur und Popularkultur. Vom Hefromanleser zum Fernsehzuschauer. Eine literatursoziologische Analyse unter Einschluss der Trivilliteratur der DDR*, Opladen 1999.
- 31 Ripplinger, »wahrheit trägt nicht«, 29f.
- 32 Ebd., 31.
- 33 Und zwar unter Verschweigen des schwulen Charakters des Aufführungsortes. Schernikau gibt gegenüber Hacks (Brief vom 29.8.1987) als Aufführungsort das Theater Die Étage an, das dieselbe Adresse wie das SchwuZ hatte, Schernikau, *Dann hätten wir noch ein Chance*, 28, mit der Anm. des Hg.
- 34 Elmar Kraushaar im Gespräch mit dem Verfasser.
- 35 Brief an Hacks, 10.5.1987, Schernikau, *Dann hätten wir noch ein Chance*, 23, mit der Anm. des Hg.
- 36 Schernikau, *Was macht ein revolutionärer Künstler ohne Revolution?*, 249, 273.
- 37 Eine Untersuchung zur Bedeutung des Schlagers für Schernikaus Werk steht noch aus. Vgl. aber die Hinweise bei Frings, *Der letzte Kommunist*, 253–264, die Selbststilisierung Schernikaus als »Milva der deutschen Literatur« (Matthias Frings, Elmar Kraushaar, *Ich bin die Milva der deutschen Literatur - es weiß nur noch keiner. Gespräch mit Ronald Schernikau*, in: dies., *Männer.Liebe. Ein Handbuch für Schwule und alle, die es werden wollen*, Reinbek bei Hamburg 1982, 168–173) sowie Schernikaus Text zum DDR-Schlager (Ronald M. Schernikau, *Über Schlager in der DDR*, in: Schernikau, *Königin im Dreck*, 109–133). In Jägers Beitrag zur kommunistischen Pose im Postpunk kommt Schernikau beinahe gar nicht vor. Der Beitrag lässt eher den Abstand Schernikaus zu den linken Posen von Bands wie DAF oder Die Krupps plastisch werden, als einen Zusammenhang nachzuweisen. Nur insofern ist er als Beitrag zur Schernikau-Forschung lesbar (Christian Jäger, *Bolschewik-Schick. Linke und anti-antikommunistische Posen und Positionen im Pop der frühen 1980er-Jahre*, in: Peitsch, Thein [Hg.], *Lieben, was es nicht gibt*, 323–338).
- 38 Schernikau, *Legende*, 679.

- 39 Susan Sontag, *Anmerkungen zu ›Camp‹*, in: dies., *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt/Main 2003, 322–341, hier 337.
- 40 Ebd., 322.
- 41 Ebd., 327.
- 42 Ebd., 324.
- 43 Ebd., 329.
- 44 Ebd., 324.
- 45 Frings, *Der letzte Kommunist*, 255.
- 46 Sontag, *Anmerkungen zu ›Camp‹*, 325.
- 47 Vgl. Schernikau Interview mit Ladies Neid vom Dezember 1987, Ronald M. Schernikau, *Können Tunten ernst sein? Das neue Projekt von Ladies Neid*, in: Schernikau, *Königin im Dreck*, 87–93, hier 90: »Melitta Sfundström! Das Stück lebt ja von Wiederholungen. / Sileges! Säule! [d.i. Schernikau]: Ach, das Stück lebt von Wiederholungen? / Else Lakritz: Ja, das Stück lebt von Wiederholungen. / Chou-Chou [de Briquette]: Das stimmt. Das Stück lebt von Wiederholungen.«
- 48 So schon im ersten Vers: »Tot! Er ist tot! Jimmie ist tot! Ganz tot!« (S, 708).
- 49 Schernikau, *Was macht ein revolutionärer Künstler ohne Revolution?*, 252.
- 50 Karl Marx, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band*, hg. von der Rosa-Luxemburg-Stiftung, Berlin 2005 (= Karl Marx, Friedrich Engels, *Werke*, Bd. 23), 85.
- 51 Schernikau, *Was macht ein revolutionärer Künstler ohne Revolution?*, 256.
- 52 Schernikau, *Können Tunten ernst sein? Das neue Projekt von Ladies Neid*, 91.
- 53 Bertolt Brecht, *Gedichte I. Sammlungen 1918–1938, Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hg. von Werner Hecht u.a., Darmstadt 1998, 137.
- 54 Juliane Rebentisch, *Über eine materialistische Seite von Camp. Naturgeschichte bei Jack Smith*, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 8(2013)1, 165–178, hier 168.
- 55 Ebd., 165f.
- 56 Ebd., 176.
- 57 Vgl. S, 708, 718, 724.
- 58 Bertolt Brecht, *Der gute Mensch von Sezuan*, in: ders., *Stücke 6. Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hg. von Werner Hecht u.a., Darmstadt 1998, 175–281, hier 278.
- 59 Über die West-Berliner Trümmertuntenkultur der 1980er Jahre gibt es bislang keine zusammenhängende Darstellung, vgl. aber die Hinweise bei Frings, *Der letzte Kommunist*, 276–281; zur politischen Figur der Tunte in den 1970er Jahren Patrick Henze, *Schwule Emanzipation und ihre Konflikte. Zur westdeutschen Schulbewegung der 1970er Jahre*, unveröffentlichte Dissertation, Humboldt-Universität zu Berlin 2018, 181–199.
- 60 Frings, *Der letzte Kommunist*, 276–279, 321.
- 61 Thomas Keck, »Ich bin umgezogen«. Ronald M. Schernikau vom 5. März bis 30. Dezember 1989, in: Peitsch, Thein (Hg.), *Lieben, was es nicht gibt*, 273–290, hier 276.
- 62 Fotografien der Bermudaas und von Ladies Neid finden sich unter BeV StroganoV, *Tuntenmuseum*; [http://kenb.org/museum\\_melitta.html](http://kenb.org/museum_melitta.html) | letzter Zugriff 16.6.2018l.
- 63 Weitere, später dazugekommene Mitglieder waren Else Lemke und Püppi Foster-Jenkins; vgl. E-Mail von Melitta Poppe, 3.5.2018.
- 64 O.A., *Ladies Neid*, in: *Du & Ich*, 19(1987)3, 6f.
- 65 Einen Eindruck der Produktion geben die Fotografien unter StroganoV, *Tuntenmuseum*; [http://kenb.org/museum\\_pepsi.html](http://kenb.org/museum_pepsi.html) | letzter Zugriff 16.6.2018l.
- 66 Brief von Ladies Neid an das Treffen der Berliner Schwulengruppen, 26.11.1987,

Schwules Museum, Berlin, Schwulenbewegung Berlin / Ladies Neid; Theaterzettel, AdK, Berlin, Ronald-M.-Schernikau-Archiv, Nr. 837. Vgl. außerdem Frings, *Der letzte Kommunist*, 375. Neben der Produktion von 1987 ist mir nur eine weitere Teilaufführung im Rahmen des Stücks *Die Schönheit von Ost-Berlin* (Deutsches Theater Berlin 2014, Regie Bastian Kraft) bekannt. Es sei angemerkt, dass Schernikau sich sicherlich vehement gegen den Titel gewehrt und auf der »Schönheit der Hauptstadt der DDR« bestanden hätte.

67 Frings, *Der letzte Kommunist*, 375.

68 Schernikau, *Können Tunten ernst sein? Das neue Projekt von Ladies Neid*, 89.

69 Digitalisierung der VHS-Aufzeichnung auf DVD, Privatbesitz Melitta Poppe. Meine Ausführungen beziehen sich im Folgenden durchgehend auf diese Aufzeichnung.

70 Elmar Kraushaar, *Gone With the Wind*. »Die Schönheit« von Ronald Schernikau im *SchwulZ*, in: *taz*, 7.12.1987.

71 Axel Kirsch, *Quirlig und überkandidelt*. *Ladies Neid* spielte »Die Schönheit« von Ronald M. Schernikau, in: *Du & Ich* 20(1988)2, 62f., hier 63; eine weitere ebenfalls negative Besprechung druckt die *Siegessäule* im Januar 1988, Karl-Heinz Albers, *Unter Preis verkauft*, in: *Siegessäule*, 5(1988)1, 36.

72 Olaf Lezinsky, »Ladies Neid« kann mehr als aufwendige Playback-Shows, in: *Spanndauer Volksblatt*, 6.12.1987.

73 Schernikau, *Können Tunten ernst sein? Das neue Projekt von Ladies Neid*.

74 Patsy l'Amour laLove | Patrick Henzel, »Tritt so auf, wie du es für richtig hältst.« *Die Politunte Baby Jane und ihre Erzählungen von Differenz, Lust und Emanzipation in der westdeutschen Schwulenbewegung der 1970er Jahre*, in: Marcus Hawel u.a. (Hg.), *Work in Progress. Work on Progress. Beiträge kritischer Wissenschaft. Doktorand\_innen-Jahrbuch 2017 der Rosa-Luxemburg-Stiftung*, Hamburg 2017, 198–213; Zitat 201.

75 Kraushaar, *Gone With the Wind*; Kirsch, *Quirlig und überkandidelt*, 63; Schernikau, *Können Tunten ernst sein? Das neue Projekt von Ladies Neid*, 92. Vgl. Theaterzettel, AdK, Berlin, Ronald-M.-Schernikau-Archiv, Nr. 837.

76 Vgl. zur Besetzung Theaterzettel, AdK, Berlin, Ronald-M.-Schernikau-Archiv, Nr. 837.

77 Schernikau, *Können Tunten ernst sein? Das neue Projekt von Ladies Neid*, 90.

78 Theaterzettel, AdK, Berlin, Ronald-M.-Schernikau-Archiv, Nr. 837; ein Digitalisat der Eintrittskarte findet sich unter StroganoV, *Tuntenmuseum*; [http://kenb.org/museum\\_pepsi.html](http://kenb.org/museum_pepsi.html) letzter Zugriff 16.6.2018l.

79 Sontag, *Anmerkungen zu »Camp«*, 341.

80 Vgl. zur Kritik an Sontags Satz Rebentisch, *Über eine materialistische Seite von Camp*, 173.

81 Ebd., 176.

# WEIMARER BEITRÄGE

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT, ÄSTHETIK  
UND KULTURWISSENSCHAFTEN

4

2018

64. Jahrgang

*Michael Franz* Das Mem als Symptom und Katalysator.

Kultur als Fortsetzung der biologischen Evolution mit anderen Mitteln?

■ *Joanna Nowotny, Julian Reidy* Zur Semantik und Typologie

politischer »memes« ■ *Thalia Vollstedt* Online-Mythen und ihre

mediävistischen Dimensionen ■ *Marc Chraplak* Inverser Messianismus

- umgekehrter historischer Roman. Menasses »Die Vertreibung aus

der Hölle« (2001) ■ *Stavros Arabatzis* Medienphilosophie.

Die Überbietung des philosophischen und ästhetischen Paradigmas

**Passagen Verlag**

---

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

ISSN 0043-2199

---

Herausgegeben von Peter Engelmann  
gemeinsam mit Michael Franz und  
Daniel Weidner

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

---

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.

---

Verlag: Passagen Verlag GmbH, Wien;  
Walfischgasse 15/14, A-1010 Wien,  
Telefon: +43 (1) 513 77 61,  
Telefax: +43 (1) 512 63 27.  
E-Mail: [office@passagen.at](mailto:office@passagen.at)  
<http://www.passagen.at>

---

Bestellungen von Abonnements oder  
Einzelheften direkt bei jeder guten  
Buchhandlung oder beim Passagen  
Verlag.

---

Redaktion: Claudia Hein  
Redaktionsanschrift:  
Weimarer Beiträge  
c/o Zentrum für Literatur- und  
Kulturforschung  
Schützenstraße 18  
D-10117 Berlin  
Telefon: +49 (30) 20192-460  
Telefax: +49 (30) 20192-154  
E-Mail: [weimarer.beitraege@passagen.at](mailto:weimarer.beitraege@passagen.at)

---

Zuschriften zum Inhalt sind an die Re-  
daktion ([weimarer.beitraege@passagen.at](mailto:weimarer.beitraege@passagen.at)),  
solche zum Bezug direkt an den Verlag  
([vertrieb@passagen.at](mailto:vertrieb@passagen.at)) zu richten.

Beiträge bitten wir als Word- bzw. RTF-  
Datei einzureichen.

---

---

# Inhalt

---

## *Aufsätze*

<i>Michael Franz</i> Das Mem als Symptom und Katalysator. Kultur als Fortsetzung der biologischen Evolution mit anderen Mitteln? .....	485
<i>Joanna Nowotny, Julian Reidy</i> Helden und Frösche. Zur Semantik und Typologie politischer »memes« .....	511
<i>Thalia Vollstedt</i> Vergleichende Mediomythologie. Online-Mythen und ihre mediävistischen Dimensionen .....	542
<i>Marc Chraplak</i> Versuch einer Rettung. Inverser Messianismus – umgekehrter historischer Roman. Robert Menasses »Die Vertreibung aus der Hölle« (2001) .....	566
<i>Stavros Arabatzis</i> Medienphilosophie. Die Überbietung des philosophischen und ästhetischen Paradigmas .....	585

## *Miszelle - Diskussion - Rezensionen*

<i>Walter Schübler</i> »Kaffeehausliterat: eine Begriffsklärung, »Kaffeehausliteratur: eine Richtigtstellung .....	608
<i>Uwe Schütte</i> Neues aus der Sebald-Industrie. Eine polemische Perspektive .....	617
<i>Claudia Albert</i> Anne Betten, Ulla Fix, Berbeli Wanning (Hg.): Handbuch Sprache in der Literatur .....	627
<i>Rolf-Peter Janz</i> Marisa Siguan: Lager überleben, Lager erschreiben. Autofiktionalität und literarische Tradition .....	632
<i>Jahresinhaltsverzeichnis</i> .....	637

---

## Herausgeber

*Peter Engelmann* (Wien)

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

## Wissenschaftlicher Beirat

*Alexander W. Belobratow* (St. Petersburg), *Helmut Galle* (São Paulo), *Willi Goetschel* (Toronto), *Dirk Kemper* (Moskau), *Harro Müller* (New York), *Anne-Kathrin Reulecke* (Graz), *Ritchie Robertson* (Oxford), *Klaus R. Scherpe* (Berlin), *Monika Schmitz-Emans* (Bochum), *Céline Trautmann-Waller* (Paris), *David Wellbery* (Chicago)

## Autoren dieses Heftes

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

*Arabatzis, Stavros, PD Dr.* – Universität zu Köln, Gronewaldstr. 2, D-50931 Köln

*Chraplak, Marc, Dr.* – Sookmyung Women's University, Cheongpa-ro 47-gil 100 (Cheongp-dong 2ga), Yongsan-gu, Seoul, 04310, Republik Korea

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

*Janz, Rolf-Peter, Prof. Dr.* – Freie Universität Berlin, Habelschwerdter Allee 45, D-14195 Berlin

*Nowotny, Joanna, Dr.* – Liebeggweg 8, CH-3006 Bern

*Reidy, Julian, PD Dr.* – Herzogstr. 3, CH-3014 Bern

*Schübler, Walter, Dr.* – Dettergasse 5/15, A-1160 Wien

*Schütte, Uwe, PD Dr.* – Aston University, UK-Birmingham B4 7ET

*Vollstedt, Thalia* – Eberhard Karls Universität Tübingen, Wilhelmstr. 50, D-72074 Tübingen

*Redaktionsschluss:* 29. November 2018



---

Michael Franz

## Das Mem als Symptom und Katalysator

*Kultur als Fortsetzung der biologischen Evolution mit anderen Mitteln?*

---

*Kultureme, Morphomata, Meme:*

*Zur Suche nach Bausteinen und Elementargefügen der Kultur*

Zu den lange nachwirkenden Einflüssen der formalistischen und strukturalistischen Ästhetik und Kulturtheorie im 20. Jahrhundert gehört die Suche nach einem Basisinventar kultureller Einheiten, die sich nach historisch signifikanten Kombinationsregeln zu komplexen Gefügen verbinden lassen. Noch bei Eco fungieren kulturelle Einheiten als Baumaterial einer als Enzyklopädie aufgefassten Kultur. Unter dem Einfluss systemtheoretischer Vorstellungen wurde Kultur vielfach als ein System konzipiert, so plädiert auch Tonio Hölscher für Ansätze, Kultur als spezifisches Modell offener, sich selbst organisierender sozialer Systeme aufzufassen.<sup>1</sup>

Struktur- und musterbildende Systeme setzen in der Regel ein Basisinventar an diskreten Einheiten und syntaktische Regeln voraus, die die formalen Kombinationsmöglichkeiten einschränken. So ist die Suche nach formrelevanten Basiseinheiten nicht zufällig. Sofern sich diskrete Einheiten nicht ermitteln lassen, können formbildende Einheiten nur durch Segmentation komplexer Gefüge gewonnen werden. Vom ersten Typus ist zum Beispiel das von Els Oksaar vorgeschlagene »Kulturem«, vom zweiten Typus ist das vom Kölner Käthe Hamburger Kolleg eingeführte »morphoma«. Oksaar konzipierte Kultureme, denen sie Behavioreme zuordnet, als Einheiten, aus deren Korrelation eine Kultur des Umgangs hervorgehe. Sie schreibt:

Das Kulturemmodell geht von der Voraussetzung aus, dass sich diese kommunikativen Verhaltensweisen mehr oder weniger isolieren lassen: *dass* man sich grüßt, bedankt, seine Emotionen ausdrückt, Thementabus hat, zu schweigen hat oder nicht, je nach verschiedenen Situationen. *Kultureme* sind abstrakte Einheiten: Sie können in verschiedenen kommunikativen Akten unterschiedlich realisiert werden, bedingt u. a. durch generations-, geschlechts- und beziehungspezifische Aspekte. Ihre Realisierung geschieht durch *Behavioreme*, die verbal, parasprachlich, nonverbal und extraverbal sein können und in erster Linie eine Antwort auf die Frage *wie? durch welche Mittel?* ermöglichen.<sup>2</sup>

Das »Kulturem« dient als Kategorie zur Beschreibung und Analyse segmentierbarer sozialer Verhaltensqualitäten und Umgangstugenden. Der Neologismus »Morphoma« oder »Morphom« soll »Gestaltbildungen von kulturtragender Nachhaltigkeit« bezeichnen.<sup>3</sup> Den entscheidenden Vorteil des Terminus »Morphom« sieht Günter Blamberger darin, »dass dieser Terminus Gestaltbildungen in kulturellen Artefakten aller Art bezeichnen kann, unabhängig von Medium, Material, geschichtlicher und kultureller Provenienz und dabei in seiner Definition historisch und systematisch unbelastet ist, was eine vergleichende Kulturforschung diplomatisch erleichtern kann.«<sup>4</sup> Morphomatik will nicht mit Morphologie verwechselt werden, hier geht es vielmehr darum, kulturelle Hervorbringungen unter einem spezifischen Gesichtspunkt zu erfassen. Morphomata können als eine andere Spielart kultureller Einheiten gelten. Sie verweisen auf Bild-, Sprach- und Denkfiguren, deren interkulturelle Verbreitung und Wirkungsgeschichte.

Doch den Morphomata fehlt ebenso wie den Kulturemen die neurophysiologische Anbindung, und das ist, sofern man sich im Problemhorizont der kulturellen Evolution bewegt, ein erhebliches Manko. Gedächtnisspeicher funktionieren nicht ohne neurophysiologische Anbindung, die durchaus kein Epiphänomen ist. Ignoranz ist in diesem Falle keine Abwehr des Neurozentrismus mancher Hirnforscher, der auch schon Kulturwissenschaftler infiziert hat.

Diesem Mangel soll in einem weiteren Vorschlag abgeholfen werden: durch das Konzept der Exogramme, das Merlin Donald in die Diskussion eingebracht hat, um externale Gedächtnisinhalte von den intern wirksamen Engrammen abzugrenzen: »Die biologischen Gedächtnisaufzeichnungen des Gehirns, die wir »Engramme« nennen, unterscheiden sich von externen Symbolen oder Exogrammen in den meisten ihrer Speichereigenschaften. Engramme sind impermanent, punktuell, kaum zu optimieren, nicht bewusstseinsfähig, schwer zu lokalisieren und abzurufen. [...] Im Unterschied dazu liefern externe Symbole stabile, dauerhafte, theoretisch unlimitierte Gedächtnisspeicher, die unbegrenzt überschreibbar sind und problemlos zu Bewusstsein gebracht werden können.«<sup>5</sup>

In den hier skizzierten Kontext kollektiver Selbstverständigung zeitgenössischer Kulturdiagnostiker fügt sich auch das Mem-Konzept ein,<sup>6</sup> dessen Urheber jedoch nicht im Entferntesten daran dachte, einen Beitrag zur Lösung kulturanthropologischer Grundprobleme zu leisten. Der englische Evolutionsbiologe Richard Dawkins, der den Neologismus »Mem« eingeführt hat, ist in einem ganz anderen Kontext beheimatet und verfolgt ganz andere Intentionen. Er knüpft an die von den meisten Evolutionsbiologen geteilte Erkenntnis an, dass die Fähigkeit zur Replikation eine wesentliche Voraussetzung für Leben

bildet. Lebendige Systeme werden durch Informationsübertragung, Replikation und Stoffwechsel charakterisiert. »Wie eine Matrize«, so formuliert der Neurobiologe und Tierpsychologe Gerhard Neuweiler, »geben diese Moleküle ihre Struktur an ihre Tochtermoleküle weiter.«<sup>7</sup> Neuweiler bezeichnet die replizierte Strukturinformation als Matrizenkopie. Zugleich verbreiten sich in einer größeren Population verschiedene Varianten einzelner Gene, die als Allele bezeichnet werden. Hier setzt die natürliche Auslese an: »Erweisen sich Träger eines bestimmten Allels im Wettbewerb um die begrenzten Ressourcen der Population als besonders durchsetzungsfähig, so wird die Häufigkeit dieser Genvariante im Genpool der Population stark anwachsen.«<sup>8</sup> In der Auslese zwischen konkurrierenden Genvarianten im Genpool spiele sich tendenziell ein evolutiv stabiles Gleichgewicht ein, das jeweils so lange anhalte, bis es einem neuen Gen gelingt, in den Genpool einzudringen. Dadurch werde Instabilität erzeugt, bis sich Konfliktlösungsstrategien von neuem eingependelt haben. Insgesamt warnt Neuweiler vor der Überschätzung des Egoismus des Gens. Groß sei die Verführung, zu übersehen, »dass diese Gene für sich genommen hilflos sind. Sie brauchen immer eine Zellumgebung. Enzymketten der Zellen liefern den Genen die Energie für »ihre Leidenschaft«, die Replikation. Gene benötigen die zelluläre Reparaturmaschinerie, ohne die das Kopieren sich in Fehlern verheddern würde, und sie benötigen die Zellen, um ihre Instruktionen in entsprechenden Vehikelstrukturen, Phänotypen, umzusetzen und zu realisieren.«<sup>9</sup> Zuletzt zieht Neuweiler eine Bilanz des Forschungsstandes: »Der Riesenvorrat an Genvarianten, die unsere Zellkerne enthalten, und die noch kaum verstandenen epigenetischen Mechanismen, mit denen durch Außeneinflüsse für die aktuelle Situation geeignete Genvarianten aktiviert und andere stillgelegt werden, sorgen dafür, dass sich unsere genetisch determinierten Funktionen und Verhaltenskonzepte schnell an menschengeschaffene, kulturell geprägte neue Situationen anpassen.«<sup>10</sup>

Es war vor allem der Gedanke der Replikation, der Dawkins so fasziniert hat, dass er die Frage stellte, ob nicht auch die kulturelle Evolution als ein autoreproduktiver Replikationsprozess begriffen werden könnte. Aber wer oder was sollte sich replizieren? Ließ sich eine Struktureinheit mit einem variablen Komplexitätsgrad annehmen, die analog zum Gen als ein Replikator fungieren könnte? Die Antwort auf diese Frage war die Mem-Hypothese. Gene stellen als biologische Erbinheiten eine Art von Grundbausteinen der belebten Materie dar. Daran anknüpfend führte Dawkins als Analogon zum Gen die Größe ein, die er Mem nannte. Er definierte Mem als die Einheit kultureller Vererbung, die sich dadurch auszeichnet, dass sie Kopien von sich herstellen kann. Aufgrund eines solchen Wirkungsvermögens können Meme als Quasiakteure der

Replikation betrachtet werden, sie seien die Replikatoren, die die kulturelle Evolution in Gang hielten.

Die Gen-Mem-Analogie reicht nicht allzu weit. Hauptvergleichspunkt ist die Replikation seiner selbst, wobei das Selbst im anthropogenen Kulturzusammenhang eine andere Bedeutung als in der Genreplikation hat. Die nicht abreiende Kette der Replikation stiftet einen bermittlungszusammenhang, der jedoch ohne die Vermittlungsfunktion von Institutionen nicht hergestellt werden kann. Die kulturelle Evolution tritt auf einer bestimmten Stufe in die Gesellschaftsgeschichte ein und gestaltet sich als Kulturgeschichte. Damit wird sie zum Gegenstand, Mittel und Resultat bewusster individueller und kollektiver Gestaltungsaktivitten und geplanter kulturpolitischer Projekte; als eines der einflussreichsten mastabsetzenden Paradigmen gilt auch nach 2500 Jahren Perikles' Akropolis-Programm.

Der Kulturprozess insgesamt jedoch (in der ganzen Relativität seiner Divergenzen und Ungleichmäßigkeiten) ist kein bewusst geplanter und kontrollierter Gesamtvorgang. Er ist vielmehr die Resultante aus vielen widerstrebenden Interessen und Bewegungen und umfasst auch die transintentionalen strukturellen Effekte individuellen und kollektiven Handelns. Die Eigenschaft, sich selbst replizieren zu können, muss im Fall der Meme modifiziert werden. Sie wird zum Vermögen, in einer Kette von individuellen Rezipienten die Bereitschaft zu wecken und die Fähigkeit zu fördern, abgewandelte Repliken herzustellen und an andere Individuen weiterzugeben; diese bringen ihrerseits Kopien hervor, die nicht einfache Imitate sind, sondern eigensinnige Versionen. Meme rufen phänotypische Auswirkungen hervor, die sich durch sinnliche und mentale Evidenz auszeichnen und ein nicht allein sinnlich fassbares Konkretum darstellen: in Gestalt eines Artefakts, eines Habitus, einer Kulturtechnik, einer Performanz.

Der Neologismus Mem, Plural Meme, bündelt einen ganzen Strauß altgriechischer Ausdrücke, die einen wechselseitigen Verweisungszusammenhang etablieren: *mneme* (Gedanke, Gedenken, Erinnerungsvermögen, Erinnerung, aber auch Schilderung, Erzählung), *mnema*, *mnemeion* (Gedächtnis, Erwähnung, Denkmal), *maomai* (Streben, Trachten, Begehren, Beabsichtigen, Anstrmen), *mimesis/mimema* (Nachahmung, Abbildung, Darstellung). Das Kunstwort Mem zeigt aufgrund der sich anbietenden Konnotationen verschiedene Sinn- und Wirkungsrichtungen an: mimetische, deliberative, narrative, ostensive und andere Bezüge. Das Reizvolle am Mem-Begriff ist seine Komplexität; er umfasst viele Dimensionen, nicht nur rationale, sondern auch nichtrationale Dispositionen, die sich allerdings auch antirational ausprägen können.

Wir können Meme in Anlehnung an Dawkins als Bausteine und Gefüge

kultureller Formen und Prozesse begreifen, die in kurzer Zeit möglichst viele Rezipienten erreichen und von ihnen kopiert, zitiert und anverwandelt werden. Meme sind nicht von den Objektivationen und Zeichenformen zu trennen, in denen sie wirkmächtig werden. Für diesen Sachverhalt können wir den Terminus *Memefakte* einführen. Der Begriff des Memefakts soll den von Dawkins eingeführten semantischen Dualismus von Mem und Vehikel überwinden helfen und hervorheben, dass Meme keine bloßen Mentefakte sind, die zeichenfrei im Gehirn zirkulieren und von Gehirn zu Gehirn überspringen.

*Der Parthenon der Bücher: Ein exemplarischer Memefakt von Marta Minujín*

Als Modellfall eines eigenständigen wirkmächtigen Memefakts, der im Problemhorizont der Gegenwart zu verorten ist, bietet sich ein Beispiel an, das im vergangenen Jahr die Besucher der *Documenta 14* in Kassel (der zweite Hauptschauplatz war Athen) in ihren Bann gezogen hat: die großräumige Installation *Der Parthenon der Bücher* der argentinischen Performancekünstlerin Marta Minujín. Der Parthenon ist als architektonisches Monument zugleich ein Ikon, ein Indicium und ein Symbol der attischen Polisdemokratie. Er hatte, wie die gesamte Akropolis, eine weithin ausstrahlende Bedeutung im kultischen Zusammenhang der symbolischen Reproduktion des Gemeinwesens (Panathenäen, Städtische Dionysien etc.). Und er hatte ein Nachleben, das keineswegs vornehmlich in imitativen Nachbildungen bestand. Die Rezeptionsgeschichte des Parthenon als Aneignungs- und Gebrauchsgeschichte ist voller Widersprüche und Gewaltakte, der Parthenon erfuhr Umwidmungen und durchlief Metamorphosen, er erlitt Zerstörungen und desaströse Restaurierungsarbeiten. Mit dem Parthenon sollte von vornherein ein Maßstab für alle griechischen Poleis und alle weitgereisten Besucher Athens gesetzt werden: ein Muster, ein neuer Standard, an dem sich alle orientieren und dem sie nacheifern sollten. Die Rechnung ging im Hinblick auf die Resonanz und den angestrebten Wetteifer durchaus auf. Der Parthenon wurde zum Vorbild in der Antike wie in der Neuzeit. Die nicht nur kontemplative, sondern auch praxiswirksame Rezeptionsgeschichte stiftete keine stimmige, von Rissen und Brüchen verschonte Kontinuität, sondern eine widersprüchliche Einheit von Kontinuität und Diskontinuität, die im historischen Wandel eine Bewegungsform fand. Der Parthenon überstand Funktionswechsel und Umbauten, Belagerungen und Plünderungen. Widerstreitende Vereinnahmungen verwandelten ihn vorübergehend in eine Ruinenlandschaft, und doch blieb er über alle Metamorphosen und Deformationen hinweg ein kollektives Imaginäres, das trotz aller destruktiven Interventionen seine materielle Gestalt niemals vollständig eingebüßt hat.

Hatte das bewegte Nachleben dem antiken Monument die massive Verdichtung bereits genommen, das geschlossene Volumen perforiert, so verwandelte Marta Minujín den Parthenon in ihrer Replik in ein verstreutes durchlässiges Stahlgerüst. Sie löste ihre freie Kopie vom Felsengrund und schuf ihren imaginären Parthenon in ein *ephemeres Monument* um, ohne das unabgegoldene Sinn- und Deutungspotential in touristischer Perspektive zu bagatellisieren.<sup>11</sup>

Minujín hat den Athener Parthenon maßstabgetreu in den Abmessungen 19,5 x 29,5 x 65,5 m nachgebaut: Der komplexe Metallgerüstbau wahrt die 8-Zahl der Frontsäulen sowie die je 17 Säulen an den Längsseiten. Die Säulen türmen sich in rundgeführten Rohrgeflechten bis zu 14 Meter auf und sind mit Stahlmatten ummantelt. Das Entscheidende aber ist: an den Säulen waren tausende von Büchern in bunten Covers aufgehängt. Dies bot von weitem das Erscheinungsbild einer Säulenbekleidung mit farbigen Mosaiksteinen, das nachts von innen erleuchtet wird. Jedes einzelne Buch war in eine wetterfeste Plastikfolie eingeschweißt und wurde mit Hilfe von Kabelbindern im Säulengerüst aufgehängt. Die Bücher, Dokumente unterschiedlicher Zeiten, fügten sich zu einem Monument, mit dem sie verschmolzen erschienen: Ins Riesengerüst gehängt, das vor den Augen der Betrachter aufragt, bilden die Bücher – als historische Dokumente von literarischer Eigenart – eine skulpturale Architektur, die sich an die Sinne und an das Sinnverständnis der Documenta-Besucher wendet. Das Gerüst ist aber nicht nur ein Trägersystem von literarischen Dokumenten; diese fungieren vielmehr als Bausteine eines ästhetisch eigenwertigen Monumentenbaus. Und doch hören die Bücher nicht auf, Dokumente zu sein, die nicht nur, sobald sie abgehängt sind, Auskunft geben können über ihren Forminhalt, sondern auch über ihr Schicksal in bestimmten gesellschaftlichen Konstellationen. Der Dokumentcharakter der Bücher ist zugleich aufgehoben und gewahrt. Der Monumentcharakter verschafft ihnen Aufmerksamkeit und verstärkt ihre Signalmacht. Denn es sind nicht irgendwelche Bücher, es sind verbotene Bücher, die zu bestimmten Zeiten in bestimmten Ländern auf dem Index standen oder irgendeiner Form von Zensur unterworfen waren. Der *Parthenon der Bücher* vereinigt Dokument und Monument. Als Monument ist er die räumlich-skulpturale Vergegenständlichung einer Kunstaktion und eigenwertiger Gegenstand einer ästhetischen Einstellung, der relativ zweckfreien Formwahrnehmung. Als Sammlung von Dokumenten vermag der *Parthenon der Bücher* kritische Aufmerksamkeit zu wecken, vielleicht sogar einen gefühlten Widerstand gegen alle offiziellen und inoffiziellen Praktiken der Zensur und des Bücherverbots. Besucher hatten angefangen, Büchertitel zu entziffern, was mit ansteigender Höhe immer schwieriger wurde. Eine studentische Forschungsgruppe hatte bereits im Vorfeld der Installation damit begonnen,

Listen verbotener Bücher aufzustellen. Mancher wurde motiviert, sich auch inhaltlich mit den Büchern zu beschäftigen.

Der *Parthenon der Bücher* ist ein monumentales Zitat antiker Muster. Dieser Zitatcharakter wird auch dadurch unterstrichen, dass an die Stelle eines massiven Baus ein ephemeres Monument getreten ist, das in einem von Grund auf modifizierten Erscheinungsbild in bestimmten Strukturindizes auf den originalen Parthenon verweist. Ephemere Monumente haben seit Paxtons Chrystal Palace Konjunktur. Sie stehen gegen den Anspruch auf Dauerhaftigkeit und Unverrückbarkeit und erweisen sich durch Verwendung neuer Materialien (anfangs Eisen und Glas) auch als transportabel. Ein ephemeres Monument wird für eine zeitlich befristete Dauer errichtet und kann für Demontage, Transport und Neuerrichtung an anderer Stelle vorgesehen sein. Der *Parthenon der Bücher* wurde mit dem Abschluss der Documenta wieder abgebaut und wirkt nunmehr als Erinnerungsbild weiter. Das ist das selbstbereitete Schicksal der ephemeren Monumente zwischen Architektur und Performancekunst – ein Menetekel des Verschwindens.

Der *Parthenon der Bücher* war ein individuell erdachtes und vorangetriebenes kollektives Projekt, das nur in planvoller, aber auch in spontaner Kooperation oder Kollaboration zu realisieren war. Es bedurfte der Techniker, die die Konstruktion schufen und umsetzten, der Tüftler, die eine Folie für den Schutz der Bücher vor Regen und intensiver Sonnenbestrahlung entwickelten, der Verlage und Privatpersonen, die Bücher spendeten, der Studenten und Literatursoziologen, die Listen verbotener Bücher aufstellten, und vor allem der Besucher, Einzelpersonen oder Gruppen, die durch spontane schöpferische Aktionen, durch inspirierte Improvisationen das leere Innere des *Parthenon der Bücher* mit Leben erfüllten. So haben viele unmittelbar oder mittelbar mitgebaut. Sie haben das spektatorische Potential des architektonisch-skulpturalen Monuments aktiv genutzt und haben zum Abschluss in Schlange angestanden, um der Aufforderung der Künstlerin zu folgen, Bücher von den Säulen abzuhängen, sie mitzunehmen, zu lesen und weiter kursieren zu lassen.

Das Monument könnte auch als Abgesang auf die Buchkultur, die sogenannte Gutenberg-Galaxis interpretiert werden, ein wehmütiger und doch trotzig monumentaler Abschied vom Medium Buch und von der Kulturtechnik und Lust des Lesens. Doch es ging hier im Hinblick auf das Buch nicht um Nostalgie, sondern um eine streitbare Verteidigung des Buches. Nicht um dessen Abschaffen, das sich in der Geschichte der Zensur immer nur als temporär erwiesen hat.

Das Projekt war ein Beziehungsgeflecht zwischen verschiedenen Medien, Sinnen und Zeichensystemen, aber auch zwischen Antike und Gegenwart, eu-

ropäischer Tradition und kosmopolitischem Neuansatz. Der *Parthenon der Bücher* kommunizierte mit der Akropolis, und es war gut, dass er in Kassel aufgebaut wurde und nicht in Athen; letzteres wäre auf eine unangebrachte Verdopplung hinausgelaufen, deren Verweisungsreichtum sehr viel geringer gewesen wäre. Das Monument stand auf einem Platz, dem Friedrichsplatz in Kassel, dessen Dominante das Friedericianum ist. Im Projektbau gewann der Platz eine zweite, komplementäre, allerdings temporäre Dominante. Auf dem Friedrichsplatz fand 1933 die lokale faschistische Bücherverbrennung statt. Zugleich grenzte der *Parthenon der Bücher* an eine seinerzeit spektakuläre Kunstaktion von Joseph Beuys, die nicht temporär, sondern auf biologische Dauer angelegt war: das soziobiologische Projekt *7000 Eichen*. Alles zusammen genommen ordnete sich Minujíns Monument in ein komplexes Beziehungsgeflecht ein, das es für die Dauer seines Bestands erweitert und durch neue Bezüge bereichert hat. Das Projekt war temporär, aber auch erinnerungstiftend. Indem es in die Platzgestaltung eingriff, schaffte es ein Beziehungsgeflecht: Monument – architektonische Konfiguration – zum Museum umfunktioniertes Schloss – Platz – urbaner Verkehr. Solange er stand, war der *Parthenon der Bücher* nicht isoliert zu betrachten.

Marta Minujín hat nichts Geringeres als die maßstabgetreue architektonisch-skulpturale Nachbildung des Parthenon geplant und realisiert. Der Wiedererkennungseffekt war durch den Bekanntheitsgrad des antiken Bauwerks gesichert, aber wie konnte aus dieser abgenutzten Popularität irgendetwas Innovatives, irgendein Neuheitswert erwachsen? Erstens hat Minujín jede Kulturanmutung zerstört, durch Verfremdung, insbesondere durch die Transformation des organischen Werkzusammenhangs in einen Montagezusammenhang der Form. Zweitens hat die Künstlerin zwar die Säulenordnung des Parthenon gewahrt, doch sie hat einen innovativen Gestalt-, Funktions- und Strukturwandel in Gang gesetzt. Doch was hat der Parthenon konkret mit Büchern zu tun? In dem Zeitraum, in dem die Akropolis in Athen neu erbaut wurde, begann auch die Buchproduktion sich auszubreiten und es bahnte sich ein Übergang vom lauten Lesen zur stillen Lektüre an, wie Aristophanes in seinem Stück *Die Frösche* im sogenannten Tragiker-Agon zwischen Aischylos und Euripides vermerkt. Drittens muss auf die macht- und finanzpolitische Dimension des Parthenon als Schatzamt und Staatsbank der freien Bürgerschaft Athens hingewiesen werden. Die Kenntnis von diesen macht- und finanzpolitischen Verflechtungen verhindert heute die von allen Interessen gereinigte Idealisierung des Parthenon. Mit dieser Idealisierungstradition bricht auch Marta Minujín. Die maßgeblichen Orte der politischen Willensbildung in der demokratischen Streitkultur waren weniger der Parthenon als die Pnyx, der Schauplatz der



Volksversammlung, und die Agora. Von deren Bebauung sind nur Reste erhalten. Der Parthenon, der seinen Platz im Gesamtgefüge der Akropolisbauten hat, ist die bauliche Dominante der symbolisch-imaginären Reproduktion der Polisgemeinschaft, die weit in die griechische Welt ausstrahlt. Und als ein solches bauliches Symbol der Polisdemokratie in ihren wichtigsten Werten besiegelt der Parthenon auch den Anspruch auf die freie Rede (*parrhesia*), auf Meinungs- und Äußerungsfreiheit – einschließlich der Veröffentlichungsfreiheit im aufkommenden Buchwesen, der Spottfreiheit in der Komödie, der Ausstellungsfreiheit in den Künstlerateliers und in der Öffentlichkeit. Dies ist auch das sinngebende Hauptmotiv in der Parthenon-Replik von Marta Minujín – als Mahnung zur Kritik- und Diskursfreiheit, als Anklage gegen alle Bücherverbote, als ein Teilsieg über die Zensur, die weltweit längst nicht geschlagen ist.

Aber auch der *Parthenon der Bücher* ist eine Wiederholung. 1983 realisierte Marta Minujín erstmals das Projekt, den exemplarischen Repräsentations-, Kult- und Funktionsbau der Polisdemokratie in Athen einer kulturgeschichtlichen Metamorphose zu unterziehen und materiell-funktional in den Problemhorizont der Gegenwart zu versetzen. Das war durchaus innovativ. Wohl war man seit Jahrhunderten gewohnt, dass vor allem die Banken im modernen Kapitalismus ihre Hauptgebäude nach dem Vorbild des klassischen Tempelbaus, insbesondere des Parthenons schufen, denn im Parthenon war die Bundeskasse des von Athen als Hegemonialmacht angeführten Attisch-Delischen Seebundes untergebracht. Hier mussten alljährlich im Kult- und Festzusammenhang der Städtischen Dionysien die Tribute der Bündnispartner ganz repräsentativ entrichtet werden. Im gleichen Rahmen fand übrigens auch der Theateragon statt. Aus finanz- und machtpolitischen Gründen wurde Athena zur Schutzherin nicht nur der gesammelten Tribute der Verbündeten, sondern aller von den Athenern gehorteten Reichtümer erhoben. Fast von selbst verstand sich daher der Beschluss, der Göttin »auf der Akropolis ein großes tempelähnliches Gebäude zu errichten, das als Behausung der Bundeskasse und zugleich des athenischen Staatsschatzes – wer konnte dies fortan noch unterscheiden? – dienen sollte: den Parthenon.«<sup>12</sup> Der Parthenon kann als eine der ersten Banken der Weltgeschichte gelten. Gegen diese Bankentradition der Rezeptions- und Wirkungsgeschichte des Parthenon wollte Minujín das vom Repräsentationskitsch überlagerte demokratische Partizipationspotential vom Phrasenschutz befreien. Das auslösende Moment hierfür war das endgültige Scheitern der sieben Jahre währenden argentinischen Militärdiktatur, das durch die Präsidentschaftswahlen im Jahre 1983 besiegelt wurde. Auch dieser erste Nachbau des Parthenon im Maßstab von 1 zu 4 war ein *Parthenon of Forbidden Books*. An Säulen, Fries

und Giebel waren Bücher befestigt, die während der Militärdiktatur verboten waren. Die Künstlerin hatte dem *Parthenon of Books* eine labile Lage gegeben, die der Labilität der politischen Lage entsprechen sollte. Der stählerne Gerüstbau war auf der rechten Seite schräg angehoben.

Wir können verschiedene historische Stufen der Replikation unterscheiden: (1) Vorauszusetzen ist die Tradition des griechischen Tempelbaus. (2) Der Parthenon selber repliziert strukturelle Invarianten des griechischen Tempelbaus im 5. Jahrhundert v. Chr. und vollbringt dabei innovative Umformungen. Insbesondere setzt er neue Akzente in der Säulenordnung. Zugleich wird der Kontext erneuert, neue funktionale Aspekte werden zur Geltung gebracht. (3) Eine eigenständige Replikation des Tempelbaus und der Säulenordnung setzt mit Beginn der Neuzeit ein (Renaissance, Barock, Klassizismus, Historismus) und durchläuft signifikante Metamorphosen. (4) Dies ist mit einer Replikation auch der funktionalen Formbestimmtheit verbunden: kultische Zusammenhänge werden abgebaut, Banken und Börsen werden in Anlehnung an den Athener Tempel auf der Akropolis (der allerdings auch als Schatzhaus der Athener fungiert hat) architektonisch inszeniert. (5) Als avancierte Replikation des Parthenon kann Marta Minujíns politisch akzentuiertes architektonisches Performanceprojekt des *Parthenon der Bücher* gelten.

Kann man diese Abfolge von Parthenon-Repliken als eine Kette historisch signifikanter Nachahmungen (Imitationen) begreifen? Es kommt darauf an, wie eng oder weit, wie mechanistisch oder komplex Mimesis aufgefasst wird – als passives Abbild, das die Aktivität und Konstruktionsleistung der form-schaffenden Akteure außer Acht lässt oder als aktive Anverwandlung, die das Eigene ebenso dem Übermittelten angleicht wie sie bestrebt ist, das Objekt der Aneignung den Vorstellungen des Subjekts ähnlich zu machen.

#### *Vom Genpool zum Mempool*

Wie bilden sich Meme? Sie entstammen zwei Quellen: Innenspeichern, das heißt internen neurophysiologisch fundierten Gedächtnisspeichern, und Außenspeichern, das heißt Speichermedien, die als Trägermedien der kulturbildenden Übermittlung fungieren. Der Übergang von physiologisch fundierten Innenspeichern in Zeichensysteme, die in kulturellen Außenspeichern verankert sind, markiert einen Qualitätssprung in der Entstehungsgeschichte von Kultur. Doch die Entwicklung von Speichermedien hat die Kultivierung der Gedächtnisspeicher nicht überflüssig werden lassen. Vielmehr wirken Innen- und Außenspeicher zusammen, bedingen und fördern einander, auch wenn etwa die

alphabetische Schriftkultur, wie von Platon befürchtet, die Gedächtnisspeicher nicht nur entlastet, sondern ihre Leistungsfähigkeit auch gemindert hat. Auf der anderen Seite zeigte sich die Überlegenheit kultureller Langzeitspeicher gegenüber rein mündlicher Überlieferung, die von Generation zu Generation wachgehalten werden musste. Langzeitspeicher konnten das Gespeicherte im Zustand der Latenz erhalten, selbst wenn es im Bewusstsein der Zeitgenossen nicht gegenwärtig war. Verschüttete Speicher und Speichereinhalte konnten wieder ausgegraben und dem Vergessen entrissen werden. Erst das Zusammenspiel von Gedächtnisspeichern und Speichermedien ermöglichte Kontinuität in kulturellen Prozessen. Dies hatte aber seine Grundlage in der »Einschreibung« von Reizwirkungen in den Neuronen des Gehirns als Gedächtnisspur, die der deutsche Biologe Richard Semon als Engramm bezeichnet hatte. Semons Grundbegriff war »Mneme«, verstanden als Inbegriff der engraphischen Wirkung von Reizen, die sich »in die organische Substanz sozusagen eingräbt oder einschreibt. Die so bewirkte Veränderung der organischen Substanz bezeichne ich als das Engramm des betreffenden Reizes«. <sup>13</sup> Das Engramm beinhaltet die physiologische Spur von Reizwirkungen, die heute in den Neuronen des Gehirns verortet wird. Die entsprechenden Gedächtnisspuren und Erlebniseindrücke sind später durch vom Originalreiz unabhängige Reize abrufbar. Soweit der Originalreiz in einen Situationskontext eingebunden gewesen war, genügte die Wiederkehr eines winzigen Details der vormaligen Situation, um das Engramm zu reaktivieren. Ein Engramm verweist in heutiger Sicht insbesondere auf »alle einem spezifischen Gedächtnisinhalte (die Erinnerung an eine Situation) zugrunde liegenden elektrochemischen Vorgänge (Kurzzeitgedächtnis) oder biochemischen Veränderungen im ZNS«. <sup>14</sup> Die Gesamtheit aller Engramme wird als *mneme* bezeichnet. Dawkins, der trotz seiner Elogien auf das Gen kein Neurozentriker ist, überließ die neuronale Verortung der von ihm postulierten Meme künftiger Forschung. Dawkins schreibt:

Ein Mem sollte als Informationseinheit betrachtet werden, die in einem Gehirn existiert. [...] Es hat eine bestimmte Struktur, die aus dem besteht, was auch immer an »Substanz« das Gehirn benutzt, um Information zu speichern. Wenn das Gehirn Information in Form von synaptischen Verbindungsmustern speichert, sollte ein Mem im Prinzip unter einem Mikroskop als ein bestimmtes Muster der synaptischen Struktur erkennbar sein. Wenn das Gehirn Information in »verteilter« Form speichert [...], dann könnte das Mem nicht auf einem Mikroskopträger lokalisiert werden, aber ich würde es immer noch als physikalisch im Gehirn vorhanden bezeichnen. Das muss man unterscheiden von seinen phänotypischen Auswirkungen, die dessen Folgen in der Außenwelt sind. [...] Die phänotypischen Auswirkungen eines Mems können auftreten in der Form von Worten, Musik, sichtbaren Bildern, Kleidermoden,

Mimik oder Gestik, als Fähigkeiten, wie etwa das Öffnen von Milchflaschen durch Meisen oder das Waschen von Weizen durch Japanmakaken. Dies sind die nach außen gerichteten und sichtbaren (hörbaren usw.) Zeichen der Meme im Gehirn. Sie können durch die Sinnesorgane anderer Individuen empfangen werden und können sich so in die Gehirne der Empfängerindividuen einprägen, dass eine Kopie des Original-Mems (nicht unbedingt genau) im Empfängerhirn eingegraben wird. Die neue Kopie des Mems ist dann in der Lage, seine phänotypischen Auswirkungen auszusenden, mit dem Ergebnis, dass weitere Kopien von ihm in noch anderen Gehirnen hergestellt werden.<sup>15</sup>

Eine neurophysiologische Grundlage für Bildung, Verbreitung und Anverwandlung von Memen hat man bisher nicht finden können.

Dawkins hat parallel zum Genpool auch einen Mempool eingeführt. Den Genpool hat er wie folgt definiert: »Der vollständige Satz von Genen in einer sich fortpflanzenden Population.«<sup>16</sup> Die Pool-Metapher überspielt den Tatbestand, »dass Gene in Wirklichkeit in getrennten Körpern umherlaufen, und betont die Vorstellung von Genen, die in der Welt wie in einer Flüssigkeit umherströmen.«<sup>17</sup> »Genpool« ist also ein metaphorisches Konstrukt: das betrifft auch die Vorstellung von einem Reservoir, einem Bassin oder Sammelbecken, aus dem man etwas herausfischen kann.

Doch es ist kaum möglich, die Existenz eines Mempools nachzuweisen, der analog zum Genpool das Eindringen neuer Meme abwehrt. Kultur braucht neuen Zufluss, und auch in Vergessenheit geratene Kulturgüter können insbesondere an auffälligen Bruchstellen der Kulturgeschichte reaktiviert werden. Der Kulturprozess (in der Vielfalt ethnokultureller Traditionen) setzt auf der Ebene der individuellen Kulturträger voraus, dass sich seine Errungenschaften »von einem Gehirn zum anderen ausbreiten«, wie Dawkins ausführt: »So wie Gene sich im Genpool vermehren, indem sie sich mit Hilfe von Spermien oder Eizellen von Körper zu Körper fortbewegen, verbreiten sich Meme im Mempool, indem sie von Gehirn zu Gehirn überspringen, vermittelt durch einen Prozess, den man im weitesten Sinne als Imitation bezeichnen kann.«<sup>18</sup> Davon ausgehend können wir den Mempool als den gesamten Vorrat an Memen und Memverbindungen in einer speziellen Population begreifen, der sich durch Zu- und Abfluss jeweils vergrößert oder verringert. Die Frage ist, ob der Mempool nur in den Gehirnen der Mitglieder einer solchen Population existiert oder auch in den kulturellen Außenspeichern, die in technologischer Hinsicht von Speichermedien getragen werden. Wenn Meme im Gehirn isoliert betrachtet werden, dann braucht man allerdings Vehikel, die die Zirkulation der Meme in Gang halten. Ohne den Austausch zwischen den Individuen, die im Verein mit entsprechenden Übertragungsmedien die Träger der Mem-Zirkulation

sind, können die gespeicherten Meme niemals aus toten zu lebenden Signalen werden.

*Prozedurale Imitation als ein Grundbegriff der Memetik*

Zur Konzeption des Mems wurde Dawkins durch die gegen den Gendeterminismus gerichtete Frage geführt, ob es nicht auch andere, nichtgenetische Replikationsmechanismen gäbe. Wodurch können kulturelle Repliken erzeugt werden? Hierfür hat Dawkins vor allem eine Antwort parat: Der kulturelle Replikationsmechanismus könne letztlich nichts anderes sein als das in vielen Lebensbereichen empirisch nachweisbare Nachahmungsverhalten. Da bot sich das altgriechische Konzept der Mimesis nachgerade an, und zwar in Form einer prozeduralen, nicht auf Darstellung begrenzten Mimesis. Schon bei Aristoteles wird die Mimesis in der *Physik*-Vorlesung prozedural oder operational aufgefasst – imitiert wird die Art und Weise, wie die Natur Effekte und Produkte hervorbringt. Die *Techne* beginnt als prozedurale Mimesis der Naturproduktivität, bevor sie Verfahren erfindet, herzustellen, was die Natur nicht hervorbringen vermag. In Aristoteles' *Physik*-Vorlesung heißt es: »*Techne* bringt teils zustande (*epiteleo*), was die Natur (*physis*) nicht herzustellen vermag (*apergazomai*), teils ahmt sie (die Natur) nach (*mimetai*).« (Aristoteles, *Physik*-Vorlesung, 199b) Das Nachschaffen verbindet sich mit dem Umschaffen und zeitigt ein Neuschaffen. Das gilt für den mimetisch-produktiven Umgang mit der Natur ebenso wie für den Umgang mit von Menschen erfundenen und angewendeten Verfahren und Instrumenten. Technik funktioniert ja nur durch die Weitergabe technischen Wissens als eines Wissens, wie vorzugehen sei. Methodisches Vorgehen muss durch Einübung, Wiederholung, Anwendung angeeignet werden. Dawkins gibt vor allem Beispiele für prozedurale Mimesis, so das Falten von Origami-Dschunken aus Papier, die Weitergabe von Kettenbriefen, das Kinderspiel »Stille Post« und vor allem – auf einer ganz anderen Ebene – die Liturgien der christlichen Kirchen. Als Beispiele für die Replikation gedanklicher Konstrukte und künstlerischer Kompositionen nennt er ziemlich wahllos das Nachleben der sokratischen Gedankenwelt, den klugen Gedanken eines Wissenschaftlers, der einen Kollegen inspiriert, das Cover legendärer Popsongs usw. Allerdings gibt es in der Rezeptionsgeschichte von Künstlern, Philosophen, Erfindern immer wieder längere Zeiträume, in denen das memetische Potential in der Latenz verbleibt. Das gilt für Aristoteles ebenso wie für die Sophistik, für Bosch wie für Bach. Die Replikationsgeschichte, in der sich die Reproduktion kultureller Gestaltungen und ihrer Formprinzipien als kreativ erweisen kann, ist nicht mit einer Rezeptionsgeschichte gleichzusetzen.

Es gibt allerdings auch ein Kopieren, das keine Eigenproduktivität des kopierenden Subjekts entbindet. Bereits Horaz hat vor sklavischer Imitatio gewarnt. So heißt es im *Brief an die Pisonen*, in dem Horaz ohne peinlichen Überschwang gleichsam im Gesprächston seine poetologischen Grundpositionen skizziert hat:

Publica materies privati juris erit, si  
nec circa vilem patulumque moraberis orbem,  
nec verbum verbo curabis reddere fidus  
interpres, nec desilies imitator in arctum,  
unde pedem proferre pudor vetet, aut operis lex.  
(Horaz, *Epistula ad Pisones*, V. 131–135)

Ein Sujet, das der ganzen Welt gehört,  
wird wieder *Eigentum*, wenn du dich weder  
auf einem Plan, der zum Gemeinplatz schon  
geworden, tummelst; noch, wie ein getreuer  
demütiger Übersetzer, Wort für Wort  
dem Griechen nachtrittst; noch, um nachzuahmen,  
in eine Enge dich zusammendrückst,  
woraus du weder ohne Scham *zurück*,  
noch ohne größeren Fehler *vorwärts* kannst.<sup>19</sup>

Der Horaz-Kommentator Adolf Kiessling hat diese Stelle treffend erklärt:

Der römischen Dichtung in ihrer dauernden Abhängigkeit von der griechischen ist das Verhältnis sowohl wörtlichen Übersetzens (Catulls *coma*, Varros *Argonautica*), wie freierer Nachbildung (Horaz' eigene Lyrik, die *Palliata*, Virgils *Bukolik*) ein ganz Geläufiges. Aber wenn die Arbeit des bloßen Übersetzers, *interpres*, selbstverständlich kein eigenes Recht begründet, ist auch die Anlehnung an fremde Muster in Gefahr, zur sklavischen *imitatio* zu werden, wenn sie sich selbst in zu enge Grenzen einengt, *desilit in artum*, statt eine gewisse Bewegungsfreiheit und damit Selbständigkeit sich zu wahren.<sup>20</sup>

Römische Imitation war speziell auf literarische Vorbilder bezogen, auf Traditionen, vor allem griechische, die man fortbilden wollte. Hier wird ein Bewusstseinszwang, ein Formzwang zu mimetischer Produktivität gesetzt – sich an einem Standard (einem »Materialstand«, Hanns Eisler) zu orientieren, um Eigenes hervorzubringen, das dem Vergleich standhält: Mimesis als Angleichung, als Wiederholung, als Formzitat, als Wetteifer, als Verbesserung, als Überbietung und als Umschaffen. So gut wie keine Beachtung fand bis heute

in Ästhetik und Kunsttheorie der Mimesis-Begriff von Aristoteles wie er abseits der *Poetik* in der *Physik*-Vorlesung definiert wird. Diese spielt auch bei Dawkins keine Rolle, obwohl der Gegenstandsbereich der Memetik nicht auf Kunst im dominant ästhetischen Sinn beschränkt ist, sondern Praxisformen und Kulturtechniken unterschiedlicher Art einbegreift. Die *Techne* gründet in der Naturproduktivität, wie der Stoiker Poseidonios an Beispielen beschrieben und erörtert hat,<sup>21</sup> die entscheidende Leistung der *Techne* besteht jedoch darin, dass mit neuartigen Verfahren eine neue Welt praktischer und technischer Gegenstände hergestellt wird. Es ist eine erstaunliche Ausnahme in der Geschichte der deutschen Ästhetik, dass der Kunstkritiker und Publizist Wilhelm Hebenstreit 1843 in seiner *Enzyklopädie der Ästhetik* im Eintrag zum Lemma *Nachahmung* überraschenderweise die Bestimmung zugrunde legt und kommentiert, die Aristoteles in der *Physik*-Vorlesung gibt: »[...] die Kunst *vollendet* theils, was die Natur nicht zu vollbringen vermag, theils ahmt die Kunst die Natur nach [...]«. <sup>22</sup> So habe die Natur für die Musik und die Architektur im eigentlichen Sinne keine Vorbilder, und es ließe sich auch mit guten Gründen die Frage stellen. »was dramatische und epische Poesie seyn würden, wenn sie nur nachahmen sollten, was ihnen die Natur zeigt«. <sup>23</sup> Die Mimesis der »Künstlerin Natur« (ein Grundbegriff der Stoa) bleibt für die Griechen die Grundlage der Entwicklung der *Techne*. Schon im Kontext der Nachahmung der Natur war ein forschender Blick auf die Umwandlungs- und Verfahrensmöglichkeiten gerichtet, die in der Naturproduktivität »schlummerten«. Aristoteles dachte beide Formen der Anverwandlung des Naturwüchsigen zusammen: Mimesis und *Techne*. Die Einheit deutet sich in Dawkins' Mem-Konzept an (Weitergabe der kopierten Memstruktur in veränderter phänotypischer Gestalt), wird aber nicht konzeptionell bedeutsam.

Memefakte sind nicht auf sklavisches Imitatio ausgelegt, sondern auf ein inspiriertes Neuschaffen. Sie informieren nicht in erster Linie, sie evozieren, rufen Einstellungen nicht nur ab, sondern auch hervor, sind von Erinnerungsspuren gezeichnet, lassen imaginäre Besetzungen wirksam werden, motivieren und stimulieren ein produktives Antwortverhalten.

### *Unruhe im Mempool: Die evozierende Signalmacht zirkulierender Meme*

Jeder Versuch, evolutionstheoretische Gesichtspunkte auf die Meme als kulturelle Einheiten und komplexe Gefüge zu übertragen, muss eine Antwort auf die Frage finden, in welcher Hinsicht eine Selbstreplikation von Memefakten festgestellt werden kann, was da eigentlich repliziert wird, wodurch kulturelle Replikation erfolgt, und welche Ergebnisse sie zeitigen kann. Werden Einzel-

werke repliziert? Ja, aber nur wenn sie als Paradigmen eines Stilwandels etwas Prototypisches haben, das zu ›mutierender‹ Imitatio herausfordert. Repliziert werden formrelevante Parameter von Kunstgattungen und Medienformaten, Formprinzipien, Standards, Genrekonventionen und gestalterische Neuerungen, also überindividuelle Merkmale und Tendenzen ästhetischer Struktur- und Musterbildung. Repliziert wird auch im Falle der Meme eine spezifische Strukturinformation, der forminhaltliche Strukturgehalt eines Memefakts. Traditionsbrüche und Neuansätze können schulbildend und stilprägend wirken. Vor diesem Hintergrund kann Replikation nur bedeuten, in einem gegebenen Schul- und Stilzusammenhang neue Werke zu produzieren. Hierbei werden formsyntaktische Stiltendenzen kopiert und eigenständig weiterverfolgt.

Vor allem der intertextuelle Schaffensprozess ist als mutierender Replikationsprozess zu betrachten. Einen Versuch, mit dem Replikationsbegriff zu arbeiten, hat bereits vor Jahrzehnten der amerikanische Kunsthistoriker George Kubler in seinem programmatischen Buchessay *Die Form der Zeit* (1962) unternommen. Kubler begreift die Kunst- und Kulturgeschichte als eine Dialektik von Erfindungen und Repliken. Er schreibt:

Zeit und Geschichte verhalten sich zueinander wie Regel und Variation: Zeit ist das regelhafte Fundament für die Unberechenbarkeit der Geschichte. Replik und Erfindung sind in derselben Weise aufeinander bezogen: eine Reihe von wirklichen Erfindungen, in der alle möglichen Formen der Reproduktion ausgeschlossen sind, käme einem Chaos nahe. Eine unendliche und alle Möglichkeiten erfassende Menge von Repliken, in der es keine Variationen gäbe, näherte sich der Formlosigkeit. Die Replik steht in einem Verhältnis zur Regelmäßigkeit und zur Zeit, die Erfindung zur Variation und zur Geschichte.<sup>24</sup>

Verallgemeinernd fügt Kubler hinzu: »Keine Handlung ist jemals vollständig innovatorisch, und ebenso kann keine Handlung je vollständig ausgeführt werden ohne Variation. [...] Wenn jedoch die Variation in zu hohem Maße vom Vorbild abweicht [...], dann handelt es sich um eine Erfindung.«<sup>25</sup> Kubler klassifiziert die Stilgeschichte in Sequenzen, die sich als eine Kette früherer und späterer Lösungsansätze für ein formales Problem darstellen, das sich ebenfalls historisch verändert. Er bedient sich einer evolutionsbiologischen Metapher, wenn er das von ihm eingeführte »primäre Objekt« vom gewöhnlichen in dem Maße unterscheidet, »wie der Träger eines mutierten Gens sich von dem Standardvertreter derselben Spezies« unterscheidet.<sup>26</sup> Die Analogie wird ausgeführt: »Das primäre Objekt als Mutantenträger bringt die Möglichkeit für Veränderungen mit sich, während ein ganz allgemein schönes oder abstoßendes Objekt lediglich rituelle Nachbildungen oder Umgehungen hervorruft.«<sup>27</sup> Diese



Kennzeichnung erstreckt sich jedoch nicht auf das artefaktische Objekt als Ganzes, sondern nur auf dessen »mutierenden Teil«. Das »mutationsbedingte Bruchstück« fungiert als dynamisches Merkmal, das Veränderungen ermöglicht, »während die Wirkung des ganzen Gegenstandes nur eine exemplarische ist, indem eher Gefühle der Zustimmung oder Ablehnung hervorgerufen werden als das aktive Bemühen um neue Möglichkeiten«. <sup>28</sup>

Kultur hat ein Eigenleben und ein Nachleben in individuellen Aneignungsgeschichten und überindividuellen Struktureffekten. Es geht um individuelle Aktivitäten in allen Formen geistiger Weltaneignung. Was man als gesellschaftlichen Erkenntnisprozess bezeichnet, ist letztlich nichts anderes als deren sozial verallgemeinerter Rahmen. Das Individuum bedient sich der Formen und Verfahren, die die Gattungsgeschichte bereitstellt. Individuelle Erkenntnis- und Gestaltungsaktivitäten, Einstellungen und Praktiken oder Vorgehensweisen aktivieren Gattungspotentiale, die als subjektive Dispositionen angeeignet werden. Der Einzelne wird hineingeboren in eine sozial geschichtete und funktional gegliederte Gesellschaftsform. Er findet etablierte Funktionssysteme und soziale Verkehrsformen (Interaktionsordnungen) vor (politisches System, Ökonomie, Rechtswesen, Bildungswesen, Gesundheitswesen, System der Künste, Kommunikationsagenturen und andere); und in all diesen strukturierten und organisierten Bereichen des gesellschaftlichen Lebens werden Meme produziert und ihre Muster kopiert oder imitiert.

Mem ist nicht auf eine einzige kulturelle Form beschränkt – weder auf eine Bewusstseins- oder Wissensform noch auf eine Kunstform, eine Symbolform, eine Technikform, eine Medienform: Meme umfassen das ganze Spektrum theoretischer und praktischer Aktivitätsformen. Mem ist nicht der Grundbaustein der kulturellen Reproduktion, sondern ein autoreproduktives Kommunikat mit evozierender Signalmacht und einem weiterverweisenden »Weitergabegehalt« (Toulmin). Es geht nicht um eine kontemplative Rezeption, die die Möglichkeiten des Empfängers, aktiv zu werden, auf eine mentale Interaktivität beschränkt. Vielmehr soll sich der Rezipient zu einer produktiven Antwort, zu einer »Kopie in veränderter Gestalt« (Dawkins) herausgefordert oder inspiriert fühlen.

Doch wie lässt sich die evozierende Signalmacht von Memen beschreiben und erklären? Offenbar handelt es sich um unterschiedliche Formen des Affiziertwerdens und Involviertseins. Es lassen sich ekphorische und traumatische Wirkungen, suggestive und miasmische Effekte unterscheiden. Neben materiellen Zwängen kennen wir auch Bewusstseinszwänge, die über Zeichenzwänge wirken, in frühgeschichtlicher Form vor allem als Sprach- und Bildmagie, die eine ganz eigene, auch heute noch wirksame Replikationsgeschichte haben.

Einer der ersten, der dieses thematisiert und problematisiert hat, war der Sophist und Mitbegründer der Rhetorik Gorgias von Leontinoi in seinem *Helena*-Enkomion. Gorgias hat nicht nur das doppelsinnige Pharmakongleichnis (Heilmittel und Gift) eingeführt und weit vor Aristoteles die tragischen Affekte *phobos* und *eleos* zur Sprache gebracht, er hat auch Bezauberung (*goeteia*) als Wirkungsvermögen rhapsodischer Poesie namhaft gemacht. Hier werden memetische Effekte negativ als Betörung und Täuschung charakterisiert. Einer Bezauberung unterliegen nach Platon diejenigen, »welche ihre Meinung ändern, entweder von einer Lust (*hedone*) gekirrt oder von einer Furcht (*phobos*) geängstigt« (Platon, *Politeia*, 413a–c). Entscheidend sei hierbei der plötzliche Wechsel von Angst und Lust als affektiven Zuständen, in die vor allem junge Menschen leicht versetzt werden können. Platon hat aber auch den aktivierenden Effekt des Enthusiasmus hervorgehoben und als göttliche Kraft positiv bewertet, die nicht nur Philosophen, sondern auch Poeten und Rhapsoden ergreift. Hierfür hat Platon das bereits von Euripides verwendete Magnetsteingleichnis herangezogen:

Denn auch dieser Stein zieht nicht nur die Eisenringe selbst an, sondern er verleiht den Ringen auch die Kraft, so daß sie ihrerseits dasselbe zu bewirken vermögen wie der Stein, nämlich andere Ringe anzuziehen, so daß bisweilen eine ganz lange Kette von Eisenringen aneinander geheftet ist; diesen allen aber haftet von jenem Stein her die Kraft an. So bewirkt aber auch die Muse eine göttliche Ergriffenheit teils unmittelbar, teils heftet sich, indem an diesen göttlich Ergriffenen sich andere begeistern, eine ganze Kette an. (Platon, *Ion*, 533d)

Das Magnetsteingleichnis trifft den Sachverhalt der (memetischen) Replikation und Applikation sehr viel genauer als die strapazierte Metapher der viralen Ausbreitung. Mit den Worten von Sascha Langner: »Der Term »viral« besagt, dass Informationen über ein Produkt oder eine Dienstleistung innerhalb kürzester Zeit, ähnlich einem biologischen Virus, von Mensch zu Mensch weitergetragen werden.«<sup>29</sup> Die Konnotation der Infektion liegt dem Magnetsteingleichnis hingegen fern. »Weißt du denn, daß so ein Zuschauer der letzte von jenen Ringen ist,« fragt die Dialogfigur Sokrates den berühmten Rhapsoden Ion:

Der mittlere bist Du, der Rhapsode und Schauspieler, der erste der Dichter selbst. Der Gott aber zieht durch alle diese Glieder hindurch die Seele der Menschen, wohin er immer will, indem er ihre Kraft fortlaufend aneinander bindet. Und wie an jenen Stein so heftet sich eine ganz große Kette von Tänzern, Chorlehrern und Unterlehrern, die seitwärts an den Ringen haften, die an der Muse aufgehängt sind. Und von den Dichtern heftet sich der eine an diese, der andere an jene Muse an [...]. (Platon, *Ion*, 536a)

Das Bild des Steins, der seine magnetische Anziehungskraft von Ring zu Ring weitergibt, trifft den Umstand, dass nicht nur primordiale Meme rezipiert werden, sondern auch Memekopien, die sich jeweils durch eigene Anziehungskraft von Replik zu Replik in Varianten und Mutationen fortpflanzen – so bildet sich eine »magnetische« Kette memetischer Replikation.<sup>30</sup>

Es bleibt die Frage, wie memetische Wirkungen zu bewerten sind: als Macht der Suggestion, die Rezipienten gleichsam zu Somnambulen macht, oder als Anstiftung und Verführung zu eigener Aktivität.

*Suchaspekte und Schwerpunkte der Memetik: Zwischenbilanz und Ausblick*

Dawkins interessiert sich weniger für das Archiv als für den lebendigen Kulturprozess der aktiven Umwandlung toter in lebende Signale durch die kommunizierenden Individuen. Lebende Signale sind mehr und anderes als Exogramme, die lediglich als Objektivierung oder Veräußerung von Engrammen definiert sind. Meme lassen Kultur im sozialen Verkehr zirkulieren, der auch emotive Kommunikation einschließt.

Dass Dawkins die Methode der Analogie wählte und eine Gen-Mem-Analogie weniger konstruierte als postulierte, markiert zugleich die Begrenztheit seines Ansatzes, der letztlich doch einer evolutionsbiologischen Grundbegrifflichkeit verhaftet bleibt. Die von Dawkins initiierte Memetik ist daher keine ausgearbeitete Theorie oder methodisch entwickelte Hypothese, sondern eine vage umrissene Fragestellung, ein skizzenhafter Entwurf zu einem möglichen Forschungsprogramm. Von einer kulturellen Evolution kann nur dann gesprochen werden, wenn dem Überlieferungsprozess mit einem neuen nichtlinearen Verständnis von Kontinuität begegnet wird, das allen Diskontinuitäten und Zäsuren Rechnung trägt. Dies kann jedoch keine ungebrochene Entwicklungskontinuität sein, die alles Heterogene homogenisiert und »versöhnt«. Eine Kontinuität mit offenem Ausgang kann die kulturelle Evolution nur dann gewinnen, wenn sie alle Brüche und Widersprüche austrägt und aushält.

Im Kontext der kommunikations- und medienorientierten Kulturgeschichte ist das Wechselverhältnis von individuellem und gesellschaftlichem Bewusstsein erstmals in der griechischen Sophistik zum Problem geworden. Durch den methodischen Ausbau der funktionalen Rhetorik wurden dem Einzelnen Mittel an die Hand gegeben, sich an der Zirkulation der kursierenden Meinungen zu beteiligen, eigene Meinungen zu bilden, Redefreiheit in Anspruch zu nehmen und dadurch zur öffentlichen Meinungsbildung und verbindlichen Beschlussfassung beizutragen.

Aus sozial verallgemeinerten Erfindungen und Angeboten bildeten sich

Kulturtechniken und Wissensordnungen in Gestalt neu eingeführter Technai. Diese reichten von spezialisierten Aktivitätsformen über die innovative Regierungsform demokratischer Partizipation bis zu rechtlichen Verfahren und Regeln, vom Aufbau wissenschaftlicher Fachdisziplinen bis zu Programmen der Allgemeinbildung, von der Begründung vielfältiger Zeichensysteme und Diskursgattungen bis zur Herausbildung ästhetischer Formbereiche und Gestaltungsdispositive. Diese Gefüge von Wirkungs- und Aktivitätsformen, von praktischen, technischen, sozialen und ästhetischen Künsten, von Medien und Kommunikationsweisen bildeten Strukturen und Prinzipien aus, die sich eigengesetzlich, das heißt formgesetzlich veränderten. Diese eigengesetzliche kulturelle Evolution ist durch keine Analogie zur Gen-Replikation zu erklären.

Kulturschöpferisches Neuschaffen setzt die Naturproduktivität voraus, die es nachahmt und zu übertreffen sucht. Dies ereignet sich jedoch nicht ins Blaue hinein, sondern folgt Konstruktionsentwürfen und Berechnungen wie sie in bestimmter Hinsicht auch Platons Eidos-Modell zugrunde lagen: dieses ließ alle konkret erschaffenen Gebilde als Replikation, als Mimesis der Eidos-Vorgaben erscheinen; dabei behandelt er künstlerische Gebilde als Kopien von Kopien, da sie keine nützlichen Gebilde, sondern lediglich (mimetische) Darstellungen seien. Platon ignorierte einfach, dass sich künstlerische Mimesis primär als ein Schaffen eigenen Rechts, als Poiesis gestaltete. Er billigte bildenden Künstlern nicht zu, schöpferisch nach seinem Verständnis zu sein, nämlich ein Seiendes hervorzubringen, das vorher nicht in der Welt war. Wollte Dawkins ohne Verweisung auf den Faktor Kreativität auskommen oder glaubte er diesen auf den möglichen Nutzen von zufälligen Mutationen reduzieren zu können? Er billigt der Kultur zwar eine vermehrte und größere Radikalität von Mutationen zu. Aber daran sind die genprogrammierten Akteure in seiner Sicht nur in geringem Maße beteiligt.

Eine selbstgewählte aktive Erbebeziehung ist kein Nachschaffen, sondern schließt ein Umschaffen und Neuschaffen ein, das eigene Profilierung und Kreativität voraussetzt und erfordert. Es geht um Emergenz, die sich nicht durch Reduktion auf Bekanntes erklären lässt. Die Abhängigkeit vom zuvor Geschaffenen wurde im 18. Jahrhundert durch das (vielfach absolut gesetzte) Originalitätspostulat der Autonomieästhetik aufgekündigt. Dieses Postulat wird heute auch durch das Memkonzept relativiert.

Es wird zwar überwiegend von Memen als eigenständigen kulturellen Replikatoren gesprochen, doch diese sind Produkte kultureller Aktivitäten gesellschaftlich tätiger Individuen. Im Meme-Diskurs werden die kulturellen Prozesse auf die Ebene der Individuen heruntergebrochen, denen verbal nur der Status von Überlebensmaschinen der Meme zugebilligt wird. Doch eben diese

Individuen sollen aktiviert werden. Sie sollen motiviert werden, eine Replik des empfangenen Mems als Kopie in veränderter Gestalt zu produzieren. Das Nachahmen bietet einen Spielraum für Modifikationen, Abweichungen, Umformungen. Die Empfänger werden nicht gezwungen, einen entgegengenommenen Meme-Komplex zu imitieren, sie tun dies freiwillig, wenn man nicht unterstellen will, sie handelten im Sog einer Suggestion, unter dem Einfluss einer Infektion oder im Ergebnis eines epidemischen Effekts, wie es die Metapher der Viralität nahelegt.

Die Memetik bringt in die Betrachtung der Kulturgeschichte neue Gesichtspunkte ein, die in bestimmter Hinsicht veranlassen, das Verhältnis von Kontinuität und Diskontinuität zu überdenken. Wir stehen nämlich vor dem Fall, dass auch in der Vergangenheit Memefakte geschaffen wurden, ohne dass dieser Terminus eine Rolle gespielt hätte. In langen Perioden wurde die Mem-Funktion kaum wahrgenommen. Wenn es ein erstes Meme-Zeitalter gab, dann war es, wie bereits angedeutet, die Sophistik, der die Einführung der *technē rhetorikē*, der Kunstlehre einer wirkungsgerichteten Kommunikation gutgeschrieben werden muss. Nach dem historischen Auseinanderfallen grundlegender Kommunikationsfunktionen – Darstellung, Ausdruck, Appell –, die in der Kommunikationsform der Mimesis noch vereinigt waren, ist es der Sophistik gelungen, in der rhetorisch strukturierten Kommunikation eine neue, nunmehr reflektierte Einheit funktional differenzierter Redegattungen zu begründen. Mit der selbstreflexiven zeigenden Darstellungsform der Epideixis, die stets auch auf sich selber zeigt, wurde zugleich ein Übergang zur ästhetischen Kommunikation eingeleitet.

Memetischer Natur ist die Anwendung rhetorischer Kunstmittel wie Sprach- und Bildfiguren, die sowohl eine funktionale Bestimmtheit als auch einen epideiktischen Eigenwert aufweisen. Das gilt insbesondere für die Einladung und Herausforderung der Zuhörer und Zuschauer zur Mitarbeit, zur Beteiligung am Spiel mit Doppelcodierungen und Mehrdeutigkeiten. Das gilt ebenso für die Verunsicherung durch Paradoxien wie für die Verwicklung in Widersprüche, für Strategeme der List wie für ironische Irritationen durch Simulation und Dissimulation. Solche Kunstmittel forderten mitdenkende Zuhörer und Zuschauer zur Nachahmung und Überbietung heraus. Meme werden belebt durch den Geist der sophistischen Eristik, die Lust am Wettstreit, die kommunikative Agonistik in Wort, Bild und szenischer Präsentation.

Meme sind Kommunikate, die bestimmte Muster variieren oder anders gesagt das Strukturpotential eines kulturellen Zeichensystems aktivieren und gleichwohl spontan zustande kommen und sich häufig viral verbreiten. In semiotischer Hinsicht sind Meme ein Fall für die Pragmatik, zwingen zugleich

aber dazu, eine Brücke zur Semantik zu schlagen, denn Meme haben in der Regel einen Gegenstandsbezug, einen Einstellungsrahmen und einen oftmals ambivalenten Verweisungsgehalt. Meme überbrücken die Dichotomie zwischen Semantik und Pragmatik. Dies teilen sie mit den rhetorischen Figuren. Meme haben etwas mit Topoi gemeinsam, denn sie sind sowohl in Expertenkulturen als auch in Laienkulturen kommunikativ wirksam. Soweit Meme ein deliberatives Potential haben, lassen sie sich als eine Spielart der Topik auffassen. Im wissenschaftlichen Bereich erfüllen Paradigmen der Problemfindung und -lösung indirekt eine Memfunktion. Meme finden sich vor allem im Bereich der Meinungen und Einstellungen, aber es gibt auch Meme im Bereich der Forschung, heuristische Meme, die im Trial-and-Error-Vorgehen eine Rolle spielen. Ebenso gibt es eine imaginative Erfindungskunst oder bildschöpferische Argumentation, die nicht alle Folgerungsschritte expliziert, sondern vielfach überspringt. Meme sind imitativ, imaginativ, memorativ, evozierend, argumentativ. Meme bewähren sich und zirkulieren vielfach vor allem in der Alltagskommunikation, weniger in Expertenkulturen wie den Diskursen der Geisteswissenschaften oder in Konzeptmonologen ambitionierter Künstler. Meme können Witze, Idioms oder Zitate sein, Metaphern, Gleichnisse, Aphorismen, Sinnsprüche oder Zeitgeistparaphrasen, Anekdoten, Sentenzen, Ulenspiegelereien, Cartoons, Comics, Graphic Novels, Rap Songs, Performances, Fotos, Fotomontagen, Videoclips.

Meme können Exponate der kleinen Form sein (Abkürzungen, Situationsbilder, Karikaturen, Werbesprüche, Epigramme, Refrains). Und sie können Formate der großen Form gleichfalls in Wort, Bild, Szene und Sound sein (Romane, Filme, TV-Serien, ikonische Gebäude etc.). Meme können Klischees häufen oder Wahrnehmungsweisen deautomatisieren. Sie können Muster der Klarheit und Transparenz sein oder Konfigurationen von enigmatischer Dunkelheit. Sie können von großer Dichte und Triftigkeit sein oder von erschreckender Oberflächlichkeit und Dürftigkeit. Sie können Äußerungsformen der schrecklichen Vereinfacher und ebenso der schrecklichen Verwirrer sein, sie können aber auch Heureka-Effekte der plötzlichen Erhellung und tieferen Einsicht auslösen. Sie können eine kritische oder eine apologetische, eine konformistische oder nonkonformistische Haltung bekunden. Sie sind Medien der Ambiguität, aber auch Exempel des *tertium datur* und der altrömischen Forderung, jede Sache von zwei Seiten her zu betrachten.

Die Memetik könnte, gerade weil sie der Kultur der Digitalität und ihren soziokommunikativen Verkehrsformen entgegenkommt, Nachfolgerin der Topik in der digitalen Gegenwart werden oder eine modifizierte Form der Topik im aktuellen Weltzustand sein. Ob sie in ihrer weiteren Ausgestaltung solchen

Anforderungen genügen kann, darüber kann in der jetzigen Phase noch nicht befunden werden. Es ist auch möglich, dass sich der gegenwärtige Meme-Boom als kulturelle Mode von begrenzter Halbwertszeit erweist.

Profile unterschiedlicher Lebensformen schärften sich stets im Streit um angemessene Handlungsanweisungen und Präferenzen. Daraus erwachsen Orientierungs- und Bewertungsprobleme, vor deren Hintergrund auch die Selektion von Memen stattfand. In diesem Sinne können auch die griechischen Telos-Formeln, konkurrierende Anweisungen für ein erfülltes Dasein, als Meme aufgefasst werden. Nicht nur subjektives Belieben entschied darüber, was sich jeweils als Mem oder Memkomplex ausbreiten konnte. Es kam sowohl auf den spezifischen »Weitergabegehalt« als auch auf Kontexte, Codes und Zwänge an, die ein Bewusstseinsprodukt oder eine Anwendungssoftware zum Mem werden ließen. Der Weitergabegehalt ist für jeden Empfänger etwas anderes und er gestaltet sich auch in jedem Memefakt anders. Einen Wissenschaftler kann der Gedanke eines Kollegen so sehr beschäftigen, dass er ihn weiterdenkt und das Ergebnis weitergibt.

Meme wirken nicht isoliert, sondern in Konstellationen der Konkurrenz, des Meinungsstreits, des »Kampfes um die Köpfe«. Das heißt, Meme liegen oft im Widerstreit, die Meme der einen sind nicht die der anderen, und doch können beider Meme ihren Platz im Meinungspool einer Population finden, wenn diese groß genug ist und sich in Parteien teilt. Meme treffen auf leidenschaftliche Zustimmung oder Ablehnung, aber diese müssen sich replizierend mitteilen – als polemisierende oder parodierende, affirmative oder subversive Kopien. Es wurden und werden Meme-Agone ausgetragen, und es werden Meme der einen Partei von der gegnerischen Partei totgeschwiegen oder unterdrückt.

Memegeprägte Kommunikation äußert sich auch in einem epigonalen Verhalten, das teilweise ebenbürtige Kopien hervortreibt, das oft auch Neuerungen überhaupt erst ausbaut, verbreitet und durchsetzt, in anderen Fällen aber auch popularisiert, entschärft und simplifiziert. Selbst im sogenannten Qualitätsjournalismus wird häufig ein und derselbe Nachrichten Kern paraphrasiert und nahezu gleichlautend kommentiert. Sachbücher sind vielfach ein Eldorado epigonaler Multiplikatoren. Epigonales Aufgreifen und Ausformen memetischer Anregungen verbinden sich oft mit einem eklektizistischen Vorgehen, wie es sich in vielen Bereichen – von der Philosophie bis zur Popmusik – beobachten lässt. Epigonales Vorgehen schließt jedoch solide Ausformung, gewissenhafte Verbesserung und systematische Anwendung nicht aus. Es behandelt Neuerungen als Algorithmus, dem es methodisch folgt. Alles kreative Schaffen vollzieht sich im Wechselverhältnis von Regelbefolgung, -verletzung und Neusetzung.

Memkomplexe können aufgrund der vielfältigen Kombinationsmöglichkei-

ten Neues in die Welt setzen. Dann sind sie mehr und anderes als Kopien, obwohl sie aus Kopien hervorgehen. Von einem bestimmten Punkt an verliert die wertende Unterscheidung von Mem und Kopie ihren Sinn. Dass Gestaltungen in einer generationsübergreifenden Kette von Repliken ihren Ursprung haben, wiegt weniger als die Tatsache, dass die in der Kette entstandenen Varianten etwas Neuartiges hervorrufen können. Man könnte im Falle solcher innovativen Kopien, die durch eine lange Replikationsgeschichte vom Ursprung entfernt sind, auch von abgeleiteten Memen sprechen. Von einer bestimmten Stufe an weisen Meme-Kopien eine Unmittelbarkeit (Evidenz und Präsenz) auf, die einem prinzipiell unabschließbaren Vermittlungs- und Übermittlungsprozess entspringen sind. Abgeleitete Meme tragen die ganze Geschichte in sich und sind zugleich kulturelle Symptome eines bestimmten historischen Weltzustandes.

Die Gen-Mem-Analogie verleiht dem Mem eine verallgemeinerte anthropologische Bedeutsamkeit. Dadurch wird Mem zu einer gesamtkulturellen Zentralkategorie erhoben. Diese wird herangezogen, um die Mechanismen kultureller Übermittlung zu erklären. Ausgangspunkt ist weniger der Produktionsvorgang als der Rezeptionsprozess, der in produktive Replikation umschlägt. Meme sind Kommunikationsfiguren, die sich aus verschiedenen Quellen herleiten: Erinnerungen, Imaginationen oder Phantasmata, Wirkungsintentionen unter Einbeziehung nichtargumentativer Gedankenfolgen. Sie durchbrechen die Grenzziehung zwischen Fach- und Allgemeinbildung, Experten- und Laienkulturen, esoterischen und exoterischen Kommunikationsweisen, elitären und gewöhnlichen Verkehrsformen, Ernsthaftigkeit und Verspieltheit, Pathos der Betroffenheit und Komik der Herabstufung jeglicher Verstiegtheit. Der evolutionäre Effekt besteht darin, einen überindividuellen Übermittlungszusammenhang herzustellen, in welchem sich eine Kultur überhaupt erst formieren und lebendig erhalten kann. Es geht ja, wenn von Evolution die Rede ist, um *longue-duree*-Prozesse. Meme haben nur dann eine evolutionäre Dimension, wenn sie fruchtbar und langlebig sind, und dies lässt Übermittlung (Transmission) zu einem zentralen Problem der Memetik werden. Ohne die Langlebigkeit der Meme, die sich in permanenter Replikation bewährt, wäre eine kulturelle Kontinuität nicht möglich. Ohne Traditionsbrüche und Neuansätze würde der historische Kulturprozess erstarren. Würde aber Kultur dem verwertungsökonomischen Marktimperativ des Neuen um jeden Preis unterworfen, so gäbe es nur noch wechselnde kulturelle Moden, deren Halbwertszeit sich immer weiter verkürzt. Diese Konstellation wirkt sich problematisch auf die Memfunktion aus. Das Memformat ist im Begriff, mehrheitlich eine populäre Denk- und Zeichenfigur mit aufmerksamkeitsheischender *signal power*



und einer schlagkräftigen Pointe zu werden, die ohne größeren Reflexionsaufwand zugänglich ist. Meme können spontan und anonym *bottom up* entstehen (Graswurzelprinzip), sie können aber auch als »aggregiertes Symbol« (Georg Klaus) in manipulativer Absicht in den Pool geworfen werden, in der Hoffnung, dass sie von vielen herausgefischt und weitergetragen werden. Erst dadurch wird ein wie immer beschaffenes Kommunikat zum Mem. Ob etwas zum Mem wird, das kann kein Manipulator entscheiden. Memetik kann nicht auf der Strukturebene individueller Akteure und Aktivitäten verbleiben, sie muss die überindividuellen Struktureffekte einbeziehen, die Einzelaktivitäten in ihren Wechselbeziehungen untersuchen. Kulte, Zeremonien, Rituale, Tabus, organisierte Gemeinschaften, staatliche Einrichtungen – sie alle können jeweils in bestimmter Hinsicht auch als memetische Institutionen begriffen werden. Eine Besonderheit der memetischen Prozesse ist die Entwicklung von Langzeitspeichern, sie ist die medientechnologische Voraussetzung dafür, der Übermittlung größtmögliche Dauer zu verleihen. Die Langzeitspeicher bilden den eigentlichen Mempoool.

#### Anmerkungen

---

- 1 Vgl. Tonio Hölscher, *Klassische Archäologie. Grundwissen*, Darmstadt 2002, 90.
- 2 Els Oksaar, *Kulturemtheorie. Ein Beitrag zur Sprachverwendungsforschung*, Hamburg 1988, 27.
- 3 Günter Blamberger, *Gestaltgebung und ästhetische Idee. Morphomatische Skizzen zur Figurationen des Todes und des Schöpferischen*, in: ders., Dietrich Boschung (Hg.), *Morphomata. Kulturelle Figurationen. Genese, Dynamik und Medialität*, München 2011, 17.
- 4 Ebd., 18.
- 5 Merlin Donald, *I mind so rare. The evolution of human consciousness*, New York/London 2001, 309. Zit. in der Übersetzung von Harald Welzer in: *Über Engramme und Exogramme. Die Sozialität des autobiographischen Gedächtnisses*, in: ders., Hans J. Markowitsch (Hg.), *Warum Menschen sich erinnern können. Fortschritte in der interdisziplinären Gedächtnisforschung*, Stuttgart 2006, 117.
- 6 Zu den Grundlagen der nachfolgenden Überlegungen gehören: Susan Blackmore, *The Meme Machine*, Oxford 2000; Eve-Marie Engels (Hg.), *Charles Darwin und seine Wirkung*, Frankfurt/Main 2009; Cath Ennis, Oliver Pugh, *Epigenetik. Ein Sachcomic*, Mühlheim/Ruhr 2018; Hellmut Flashar, *Der Dialog Ion als Zeugnis Platonischer Philosophie*, Berlin 1958; Richard Dawkins, *Der Gotteswahn*, Berlin 2007; ders., *Der erweiterte Phänotyp. Der lange Arm der Gene*, Berlin 2010; ders., *Die Poesie der Naturwissenschaften. Autobiographie*, Berlin 2016; Daniel C. Dennett, *Darwin's Dangerous Idea. Evolution and the Meanings of Life*, New York 1995; ders., *Von den Bakterien zu Bach - und zurück. Die Evolution des Geistes*, Berlin, 2018; Karl Popper, John C. Eccles, *Das Ich und sein Gehirn*, München-Zürich 1982; Stephen Toulmin, *Kritik der kollektiven Vernunft*, Frankfurt/Main 1978.
- 7 Gerhard Neuweiler, *Und wir sind es doch. Die Krone der Evolution*, Berlin 2008, 17.

- 8 Ebd., 64.
- 9 Ebd., 70.
- 10 Ebd., 215.
- 11 Vgl. Michael Diers (Hg.), *MO(NU)MENTE. Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler*, Berlin 1993.
- 12 Lambert Schneider, Christoph Höcker, *Die Akropolis von Athen. Antikes Heiligtum und modernes Reiseziel*, Köln 1990, 123.
- 13 Richard Semon, *Die Mneme*, Leipzig 1911, 15.
- 14 Hartmut Häcker, Kurt H. Stapf, *Dorsch Psychologisches Wörterbuch*, Bern 1998, 223.
- 15 Richard Dawkins, *Der erweiterte Phänotyp. Der lange Arm der Gene*, Berlin 2018, 115.
- 16 Ebd., 294.
- 17 Ebd.
- 18 Richard Dawkins, *Das egoistische Gen*, Hamburg 1996, 309.
- 19 Horaz, *Episteln*, Lateinisch und Deutsch, übersetzt und erläutert von C. M. Wieland, bearbeitet und hg. von Gerhard Wirth, Reinbek/Hamburg, 1963, 236f.
- 20 Q. Horatius Flaccus, *Briefe*, erklärt von Adolf Kiessling, 3. Aufl., besorgt von Richard Heinze, Berlin 1908, 311.
- 21 Vgl. L. Annaeus Seneca, *An Lucilius. Briefe über Ethik* 70–124, übers., eingel. und mit Anm. versehen von Manfred Rosenbach, (90. Brief), Darmstadt 1999, 341–373.
- 22 Wilhelm Hebenstreit, *Wissenschaftlich-literarische Encyklopädie der Aesthetik. Ein etymologisch-kritisches Wörterbuch der ästhetischen Kunstsprache*, Wien 1843, 492f.
- 23 Ebd.
- 24 George Kubler, *Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge*, Frankfurt/Main 1982, 122. Die amerikanische Originalausgabe *The Shape of Time. Remarks on the History of Things* erschien 1962 in New Haven und London.
- 25 Ebd.
- 26 Ebd., 80.
- 27 Ebd.
- 28 Ebd.
- 29 Sascha Langner, *Viral Marketing. Wie Sie Mundpropaganda gezielt auslösen und Gewinn bringend nutzen*, Wiesbaden 2007, 27.
- 30 Zu Platons Magnetsteingleichnis vgl. Hellmut Flashar, *Der Dialog Ion als Zeugnis platonischer Philosophie*, Berlin 1958. Eine Erklärung magnetischer Effekte aus atomistischer und epikureischer Sicht sucht Lukrez in *De rerum natura* zu geben. Zur neuzeitlichen Problem- und Diskursgeschichte des Magnetismus vgl. Gereon Wolters (Hg.), *Franz Anton Mesmer und der Mesmerismus. Wissenschaft, Scharlatanerie. Poesie*. Konstanz 1988; ferner Robert Darnton, *Der Mesmerismus und das Ende der Aufklärung in Frankreich*, München 1983.

---

Joanna Nowotny, Julian Reidy

## Helden und Frösche

Zur Semantik und Typologie politischer ›memes‹<sup>1</sup>

---

Die Rede von einer ›Kultur der Digitalität<sup>2</sup> unterstellt, dass im digitalen Raum (oder, eingedenk der Ortlosigkeit digitaler Kommunikation, im Nicht-Raum) neue Handlungsräume, Weltbezüge und Deutungsmuster entstehen. Ein von Referenzialität, Gemeinschaftlichkeit und schematisierender ›Algorithmizität<sup>3</sup> geprägtes, spezifisch ›digitales‹ Phänomen sind die sogenannten *memes* (zu deutsch Meme): Zumeist humoristisch angelegte Bild-, Ton-, Text- oder Videobeiträge (oder auch Kombinationen all dieser Elemente), die sich im Netz in Windeseile, das heißt ›viral‹, verbreiten und im Zuge dieses Verbreitungsprozesses vielfältige Modifikationen erfahren. Der Begriff des *meme* ist indes nicht neuartig; es handelt sich um einen von Richard Dawkins im Jahr 1976 geprägten Neologismus. Bei Dawkins erfüllt das *meme* im sozialen Raum die Funktion, die dem Gen im biologischen Raum zukommt: Es bezeichnet einen Bewusstseinsinhalt, der durch Kommunikation weitergegeben wird, sich vielfältigt und somit soziokulturell ›vererbbar‹, damit auch Gegenstand einer soziokulturellen Evolution wird. Zwecks etymologischer Legitimierung seines Neologismus verweist Dawkins auf den Aspekt der *mimesis* beziehungsweise der »imitation«<sup>4</sup>, der Weiterverbreitung eines Inhalts mittels Kopieren. Die Semantik des *meme* entwickelte sich nach dem Siegeszug des Internets freilich in Richtungen, die Dawkins nicht vorhersehen konnte.

*Memes* funktionieren nicht simpel nach dem Prinzip der *imitatio*. Sie beinhalten vielmehr ein kreatives Moment der Umgestaltung und Transzendierung des vorher Dagewesenen. Obwohl sie aus Kopien hervorgehen, sind sie mehr als bloße Nachahmung, Verdoppelung und Wiederholung; sie funktionieren – im Sinne einer potenziell irritierenden Abwandlung des *mimesis*-Prinzips – ›memetisch: *Memes* sind darauf ausgerichtet, die Bereitschaft und Fähigkeit zu wecken, ein forminhaltliches Rezeptionsangebot produktiv in einen *user generated content* umzuformen und umzudeuten. *Meme* ist insofern gewissermaßen die Abkürzung für ›Forminhalt mit memetischer Funktion‹. So gibt es memetische Fotos, Texte, Segmente, Sequenzen, Gesten, Tänze, Skulpturen und anderes mehr. Der vorliegende Aufsatz versteht sich als Versuch, ausgehend von zwei distinkten *memes* oder *meme*-Komplexen eine Art Typologie

dieser Gebilde zu entwickeln und so ihre intrikate Semantik besser zu verstehen. Zur Erfüllung dieses Desiderats ausgehend von Fallbeispielen sind allerdings zunächst einige terminologische und wirkungsästhetische Präzisierungen vonnöten, die zum einen den spezifischen Reiz der *memes* oder genauer: die Spezifität der durch sie erzeugten Rezeptions- oder Kommunikationssituation erhellen, zum anderen das hier im Vordergrund stehende *politische meme* als Sonderform des *meme* schärfer konturieren sollen.

### *Referenzialität und Replikation*

Die Kultur der Digitalität bildet gerade deshalb eine Möglichkeitsbedingung für den ›evolutionären‹ Siegeszug des *meme* in den Mainstream, weil sie ganz neue Formen der mutierenden *mimesis* – oder eben der *memesis* – praktikabel macht: »Die Digitalisierung, die alle Inhalte bearbeitbar werden lässt, und die Vernetzung, die eine schier endlose Masse an Inhalten als ›Rohmaterial‹ schafft, haben dazu geführt, dass Appropriation und Rekombination zu allgemeinen Methoden der kulturellen Produktion geworden sind.«<sup>5</sup> Dementsprechend ist das *meme* für den Medienwissenschaftler Felix Stalder nur ein Beispiel einer großen Vielfalt von im weitesten Sinne ›referentiellen‹ ästhetischen Verfahren:

Remix, Remake, Reenactment, Appropriation, Sampling, Mem, Nachahmung, Hommage, Tropicalia, Parodie, Zitat, Postproduktion, Re-Performance, Camouflage, (nichtakademische) Forschung, Re-Kreativität, Mashup, transformative Nutzung und so weiter. Diesen Verfahren sind zwei wichtige Aspekte gemeinsam: die Erkennbarkeit der Quellen und der freie Umgang mit diesen. Erstere schafft ein internes System von Verweisen, das Bedeutung und Ästhetik wesentlich prägt. Zweites ist Voraussetzung, um etwas Neues hervorbringen zu können, das auf derselben Stufe steht wie das verwendete Material.<sup>6</sup>

Dem Begriff *meme* eignet also ein Doppelbezug. Er bezeichnet einerseits ein neuartiges mediales Substrat als Träger einer speziellen Funktion, zum anderen aber verweist er auch direkt auf ebendiese Funktion, diese ›referenzielle‹ Produktions- und Wirkungsästhetik, die unterschiedlichen medial codierten und ausgeformten Inhalten zugeschrieben werden kann.

Diese Mehrdeutigkeit des *meme*-Begriffs ist zumindest implizit in der einschlägigen Definition des Phänomens enthalten, welche die Kulturwissenschaftlerin Limor Shifman vorschlägt: Sie beschreibt *memes* als »(a) eine Gruppe digitaler Einheiten, die gemeinsame Eigenschaften im Inhalt, in der Form und/oder der Haltung aufweisen, die (b) in bewusster Auseinandersetzung mit

anderen Memen erzeugt und (c) von vielen Usern im Internet verbreitet, imitiert und/oder transformiert wurden.«<sup>7</sup> Allerdings fällt bei Shifman der von Stalder betonte Aspekt der Referenzialität unter den Tisch, oder genauer gesagt: Dieser Aspekt wird auf das Kriterium der »Auseinandersetzung mit anderen Memen« verengt. Referenzialität bedeutet aber nicht einfach nur eine Bezugnahme auf andere *memes* und deren Bildsprache, Komik, innere Struktur und Ähnliches mehr; sie bedeutet, wie auch Stalder darlegt, die Nutzung »bestehende[n] kulturelle[n] Material[s]«<sup>8</sup> bei der Verfertigung memetischer Inhalte. *Memes* okkupieren also keine von anderen semiotischen Regimes abgeschlossene ästhetische Provinz: Sie stehen vielmehr in stetem Austausch mit »bestehende[n]« Reservoirs an Bildern, Symbolen und Bedeutungen. *Memes* variieren existierendes »Material« und unterliegen dabei dem generativen Prinzip einer nahezu schrankenlosen, mutierenden Selbstreplikation.

Der Unterschied zwischen *memes* (die sich ›viral‹ verbreiten können) und einfachem ›viralem‹ *content* besteht folglich nicht nur, wie Shifman glaubt, darin, dass *memes* »eine Sammlung von Einheiten« bilden, anders als ›virale Internetphänomene‹, die stets »aus einer einzelnen kulturellen Einheit« bestünden.<sup>9</sup> *Memes* sind vielmehr mit dem Prinzip viraler Ansteckung unzureichend beschrieben, da sie eine distinkte ›referenzielle‹ Poetologie aufweisen: Sie tragen stets die Umgestaltung in das Kopieren, die umformende Kreativität in die *imitatio* hinein. Anders ausgedrückt: *memes* setzen die Möglichkeit viraler Dissemination voraus und gehen gleichzeitig darüber hinaus; sie verbreiten sich über die referenzielle Replikation, über die *imitatio* im Sinne einer Herstellung von gleichsam ›familienähnlich‹ modifizierten Kopien ihrer selbst – über die *memesis*. Zu diesem Prozess gehören immer auch die ironische Unterwanderung, die parodistische Zitation, die absurde Übersteigerung, die sarkastische Desillusionierung und andere im weitesten Sinne subversive ästhetische Praktiken.

In der (Selbst-)Replikation schwingt dabei etymologisch auch schon die Bedeutung von ›Antwort‹, *reply*, mit: Als referenzielle, sich selbst stetig fortzeugende Gebilde fordern *memes* Antworten heraus, Antworten, die einerseits, als Kopien, als Imitationen, einer Vorlage verpflichtet sind und andererseits von dem Muster abweichen, es variieren und modifizieren. In diesem Sinne könnte man nachgerade von einem kommunikativen Prinzip der memetischen Replikation sprechen: *Memes* weisen eine enge Quellenbindung an das referenzialisierte kulturelle Material auf, rekonfigurieren aber ebendieses Material im Prozess eines ›Antwortens‹. So eignet *memes* eine paradox anmutende Doppelcodierung: Sie greifen bestehende kulturelle Materialien und Praktiken auf und ermöglichen zugleich eine Form der Partizipation, da die Replikation im

Sinne antwortender Variierung ein essenzieller Bestandteil ihrer kommunikativen Struktur ist.

### *Das politische meme*

In besonderem Maße gilt das für eine Subgattung des *meme*, die in den letzten Jahren einen nachhaltigen und noch nicht adäquat diskutierten Einfluss zu entfalten begonnen hat: für das »*politisches*«<sup>10</sup> *meme*. Sobald memetische kulturelle Artefakte im Sinne von Shifmans Definition Teil politischer Auseinandersetzungen werden, sind sie nicht mehr als Erscheinungsformen eines harmlosen »Internethumor[s]« zu verbuchen, sondern können zu genuinen »Formen der politischen Partizipation«<sup>11</sup> werden. Shifman schreibt den politischen *memes* »drei miteinander verflochtene Funktionen« zu. Diese laufen je und je auf dasselbe optimistische Szenario hinaus:

*(1) Meme als Formen der Überzeugung oder politischen Fürsprache*

Der massive Einsatz von Memen in den letzten Wahlkämpfen hat deren Überzeugungskraft demonstriert.

[...]

*(2) Meme als Graswurzelaktion*

[Memes haben eine wichtige Funktion [...]] bei der Verknüpfung des Persönlichen mit dem Politischen zur Unterstützung koordinierter Aktionen von Bürgern [...].

*(3) Meme als Formen des Ausdrucks und der öffentlichen Diskussion*

Die Erzeugung von Memen ist ein leicht zugänglicher [...] Weg, um seine politischen Ansichten zum Ausdruck zu bringen. [...] Meme [bilden] Räume des vielstimmigen Ausdrucks [...], in denen vielfältige Meinungen und Identitäten verhandelt werden [...].<sup>12</sup>

Diese Typologie attestiert den politischen *memes* eine partizipative, ja emanzipatorische Qualität, die wenigstens im letzten weltweit diskutierten und dabei auch memetisch verhandelten Wahlkampf keineswegs zur Geltung kam. Im Rahmen der US-amerikanischen Präsidentschaftswahlen im Jahr 2016 und der politischen Debatten in den ersten Monaten der Präsidentschaft Trumps erlangten *memes* eine wichtige Funktion, die sich mit Shifmans Schema nicht erklären lässt. Auch ihre komplexen, mehrfach vermittelten Bezugnahmen auf ihre jeweiligen narrativen Herkunftskontexte, etwa und insbesondere im Medium Comic, sind hier nicht erfasst.

Wenn die Zielsetzung der durch *memes* angeblich gewährleisteten politischen Teilhabe – ihrer memetischen Replikation – weder allein in Überzeugung noch in *grassroots*-Mobilisierung noch in »vielstimmig[em] Ausdruck[en]«

besteht, müssen neue Kategorien der Beschreibung und Analyse etabliert werden, die das von Shifman selbst betonte »polysemell Potenzial«<sup>13</sup> politischer *memes* ernst nehmen. Das soll im Folgenden am Beispiel von zwei *prima vista* ideologisch komplementären *memes* oder *meme*-Konfigurationen gezeigt werden, die beide ihren Ursprung im besagten Medium Comic haben (im einen Fall in einem eher abseitigen, einem sogenannten Indie-Comic, im anderen Fall in einem Mainstream-Comic der Firma Marvel). Die Rede ist *erstens* vom *Pepe-the-frog-meme*, das im Zuge des Wahlkampfes auf der berühmtesten Internetplattform *Achan* von der rechtsextremen *alt-right*-Bewegung appropriiert wurde. Diese *alternative-right*-Gruppierung, die sich in den USA ungefähr ab der Wahl Barack Obamas 2008 herauszubilden begann und den jetzigen Präsidenten Trump schon während dessen Vorwahlkampagne unterstützte, ist keine in sich geschlossene Gruppe und wohl am besten *ex negativo* zu definieren: nämlich in Abgrenzung zu dem, was die tendenziell technik- und internetaffinen Sympathisanten der *alt-right* als *mainstream conservatism* betrachten. Eben dazu, zum salonfähigen Konservatismus, will die *alt-right* eine ›Alternative‹ sein. Das heißt: Ihre Anhänger lehnen einen primär wirtschaftsliberal orientierten, durch einige sozialkonservative Einsprengsel ergänzten und mit christlichem Fundamentalismus alliierten Konservatismus ab und bekennen sich zu explizit fremdenfeindlichen, rassistischen, sexistischen, homophoben, antisemitischen, islamophoben und isolationistischen Positionen. In der Definition der Kulturwissenschaftlerin Angela Nagle:

[T]he alt-right term [...] is used in its own online circles to include only a new wave of overtly white segregationist and white nationalist movements and subcultures, typified by spokespeople like Richard Spencer, who has called for a white ethno-state and a pan-national white Empire modeled on some approximation of the Roman Empire. [...] In the broader orbit of the alt-right, made up of often warring and sectarian factions, there is an older generation of white advocates who pre-date the alt-right but who the alt-right reads and draws influence from [...]. The alt-right is, to varying degrees, preoccupied with IQ, European demographic and civilizational decline, cultural decadence, cultural Marxism, anti-egalitarianism and Islamification but most importantly, as the name suggests, with creating an alternative to the right-wing conservative establishment, who they dismiss as ›cuckservatives‹ for their soft Christian passivity and for metaphorically cuckolding their womenfolk/nation/race to the non-white foreign invader.<sup>14</sup>

Doch nicht nur die Anhänger der *alt-right* bedienen sich, wie im Detail zu zeigen sein wird, der *memes*, um ihre Weltsicht zu illustrieren und eine symbolische Gemeinschaft zu schaffen. So sollen *zweitens* mit Blick auf die Plattform

Tumblr und andere liberale oder linke Widerlager dieses *alt-right*-Kontexts verschiedene *memes* diskutiert werden, die sich um den Superhelden Captain America gebildet haben. Allen voran ist das *Cap-punches-Hitler-meme* zu nennen, das Donald Trumps Gegner im Nachgang von dessen Wahlsieg für Proteste gegen den neuen Präsidenten fruchtbar machten.

*Punch a nazi: Patriotismus, Nationalismus und die linken Kräfte*

Eine besondere Rolle kommt bei diesen Protesten der Bildlichkeit von Superhelden zu.<sup>15</sup> Als eines der wenigen künstlerischen und populärkulturellen Genres, die genuin in US-Amerika erschaffen wurden, war das Superheldengenie immer besonders verstrickt in Diskussionen um die amerikanische Identität und den politischen Kurs des Landes. In den späten Dreißigern erschienen Superhelden erstmals auf den Comiceiten, erdosen vornehmlich von jungen Amerikanern aus jüdischen Familien, Söhnen von Einwanderern, die dem *American Dream* anhängen. Superman (erschaffen von Jerry Siegel und Joe Shuster), bis heute eine der berühmtesten Superheldenfiguren, ist zuerst eine Art Übermensch – ein Außerirdischer vom Planet Krypton, der die Immigrationerfahrung vieler Amerikaner (und solcher, die es noch werden sollten) exemplifizieren konnte, sämtliche Probleme dieser Erfahrung aber mit außerordentlichen physischen Fähigkeiten zu bewältigen wusste. Der Figurentyp des Superhelden wird schnell sehr erfolgreich, zuerst vor allem bei Heranwachsenden und nicht zuletzt aufgrund des Kontexts des Zweiten Weltkriegs, in den die Helden auf vielerlei Weisen involviert sind, auf der fiktionalen und der meta-fiktionalen Ebene. Sie kämpfen gegen ausländische Spione in Amerika, teilweise treten sie selber an der Front auf. Selbst aus dem nationalsozialistischen Deutschland lassen die Reaktionen nicht lange auf sich warten: »Superman ist ein Jude!«,<sup>16</sup> ruft Joseph Goebbels, als Propagandaminister verantwortlich für Druckgenehmigungen in Deutschland, in einer Reichstagssitzung des Jahres 1942. Die Veröffentlichung der *Superman*-Comics blieb somit im nationalsozialistischen Deutschland untersagt.

Doch schon bevor Amerika offiziell in den Krieg eintrat, machten die Schöpfer der Superhelden Stimmung für eine amerikanische Intervention, schockiert von dem, was sie über das Schicksal der europäischen Juden erfahren mussten. Auf dem Jack Kirby-Cover von *Captain America* 1, 1941, wird Hitler vom titelgebenden Superhelden ein saftiger Faustschlag versetzt. Eine Kugel prallt nutzlos am Schild des Captain ab, das die amerikanische Flagge zielt. Gewandet ist auch er in den Farben der amerikanischen Flagge: rot, weiß und blau. Die Geschichte im Heft selber zeigt keinen Kampf gegen Hitler; das Titelbild



steht für sich. Doch wird das Heft eröffnet durch einen Aufruf an die ›youth of our country‹, das ›peace-loving America‹ gegen die ›ruthless war-mongers of Europe‹<sup>17</sup> zu verteidigen.

Aus diesem Bild wurde Jahrzehnte später ein *meme*, das Amerikas Widerstand gegen jede Art von Faschismus und rechter Ideologie illustrieren soll. Besonders während des amerikanischen Wahlkampfes und nach der Wahl Trumps wurde das Bild im Internet massenweise weiterverbreitet und transformiert.<sup>18</sup> Als zwar nicht eponymer Heros der Vereinigten Staaten, aber doch Sinnbild Amerikas überhaupt, bietet sich der Captain als politisches *meme* an.<sup>19</sup> Eine populäre Version des *meme* zeigt etwa den Captain, der unter dem Schriftzug ›make Captain America great again‹ einem altmodisch gekleideten Trump einen Kinnhaken versetzt.<sup>20</sup> Eine andere Version aus Zeiten des Wahlkampfes stellt Bernie Sanders ins Zentrum, den sozialistischen Präsidentschaftsanwärter, der gegen einen Trump in Nazi-Uniform antritt: ›Bernie Sanders for president. Now is the time to vote for Bernie Sanders, the people's choice! Join the political revolution!‹<sup>21</sup> Ein solches, direkt zur Partizipation aufrufendes *meme* übernimmt in Shifmans Begrifflichkeit die Funktion ›der Überzeugung oder politischen Fürsprache‹. Die Bildlichkeit wird weiter variiert, wenn zum Beispiel die muslimische Superheldin Kamala Khan, Ms. Marvel, Trump einen saftigen Faustschlag versetzen darf.<sup>22</sup> Der Symbolwert einer amerikanischen Muslimin, die den damaligen Präsidentschaftskandidaten tötlich angreift, liegt auf der Hand. Der Künstler, Matt Stefani, legt Zeugnis ab von der großen Nachfrage nach einem *Cap-punches-Hitler-meme* mit der jungen Heldin:

After Trump made those comments about requiring all Muslims to wear ID cards and be heavily monitored, there were a lot of comic fans asking specifically for Kamala Khan v. Trump in the style of Kirby's Captain America no.1. Not my original idea, but when I saw the outcry for it, I knew I could take a decent crack at realizing the image.<sup>23</sup>

Das *Cap-punches-Hitler-meme* ist auf den ersten Blick einfach lesbar und symbolisch prägnant. Dem *meme* scheint tatsächlich ein gewisses partizipatorisches Potenzial zu eignen, wenn beispielsweise Demonstranten gegen Trump in der Uniform Captain Americas erscheinen oder wenn es eben Wähler dazu aufruft, für Sanders an die Urne zu gehen. Das Bild des Superhelden, der einen ›Faschisten‹ durch einen Faustschlag demütigt, wird zum Symbol für Widerstand gegen Faschismus oder faschistoide Tendenzen, wie sie Gegner Trumps in dessen Wahlkampf und Administration wahrnehmen. ›Captain America fought fascism‹, antwortet ein solcher Aktivist bei Trumps *inauguration*, also bei seiner Amtseinzugszeremonie, auf die Frage, was sein Captain-America-Kostüm bedeute. ›Donald Trump is a fascist so I think this is appropriate.‹<sup>24</sup>

Das Bild Captain Americas, mit zivilem Namen Steve Rogers, der einen ›Nazi‹ verprügelt, wird in den ersten Monaten der Präsidentschaft Trumps nicht nur mit anderen populärkulturellen, sondern auch mit realweltlichen Bildern kurzgeschlossen, die den Widerstand gegen den Faschismus und rechte Ideologien auf den Punkt zu bringen scheinen. In einer Hybridisierung visuell prägnanter Bilder, die absolut typisch für die Internetkultur ist, verschmelzen also gleichsam zwei unterschiedliche Bildquellen miteinander, die in den Augen einer politischen und ideologischen Gemeinschaft einen ähnlichen Komplex illustrieren. Am 20. Januar 2017 wird dem *white nationalist* Richard Spencer bei Trumps *inauguration* von einem Passanten ein Faustschlag versetzt. Spencer sprach gerade in einem Interview über seinen *Pepe-the-frog*-Anstecker: »It's Pepe, he's become kind of a symbol –.«<sup>25</sup> Der Kommentar über das *Pepe-meme*, von dem hier später noch die Rede sein wird, wird jedoch durch den Hieb abrupt unterbrochen, der ironischerweise seinerseits zu einem äußerst populären ›linken‹ *meme* werden sollte. Das Video der Szene wurde massenweise verbreitet und fand unter Trump- und *alt-right*-Gegnern großen Zuspruch. Die Szene wurde mit dem *Cap-punches-Hitler-meme* in Verbindung gebracht, da der Faustschlag zwar kurz nach dem Ereignis selber publik wurde, aber vorerst kein Bildmaterial vorlag. In Ermangelung des Videos postete ein Twitter-User das Cover von *Captain America 1*: »Artist's depiction of Richard Spencer getting punched in the face«.

Die Idee eines ›*nazi punch*‹, eines wahren Amerikaners, der einen Faschisten körperlich züchtigt und ihm durch Gewalt nahebringt, dass seine Ideologie nicht erwünscht ist, vereint also das *Captain-America-meme* und das virale Spencer-Video, das seinerseits memetische Qualitäten annimmt.<sup>26</sup> Ein Twitter-User schreibt zu seinem Reblog des Spencer-Videos: »this is as patriotic as I've felt in a long time«. Aus diesem neuen ›*Supermeme*‹ resultierte auch eine ethische Frage – ist es in Ordnung, Nazis zu schlagen? –, die bis heute in den sozialen Netzwerken<sup>27</sup> und in Publikationen wie *The Guardian*<sup>28</sup> debattiert wird. Reiterationen des *meme* tauchen in regelmäßigen Abständen auf, so etwa nach den rechtsradikalen Protesten und dem Terroranschlag in Charlottesville,<sup>29</sup> als die Comickünstlerin Gail Simone auf Twitter den #ComicsHateNazis-Hashtag initiierte.<sup>30</sup> Zahlreiche Bilder von Superhelden, die gegen Nazis kämpfen, wurden und werden gepostet; viele davon sind selber wieder im Rahmen des *Cap-punches-Hitler-meme* zu verstehen.

Die Sachlage scheint also eindeutig: Das *meme* mobilisiert auf den ersten Blick ›progressive‹, linke Kräfte, es gilt, sich entschieden den Rechten, den *white nationalists* und *white supremacists* entgegenzustellen und den Superhelden sowie den unerkannt gebliebenen Passanten zu imitieren. Natürlich hat

die Verbreitung des *meme* im Netz vorwiegend performativen Charakter; es ist nicht davon auszugehen, dass allzu viele seiner Verbreiter und Verbreiterinnen den Handlungen im realen Leben nacheifern. Doch das Potenzial einer konkreten politischen Mobilisierung ist sicher vorhanden, so problematisch diese dann wieder sein mag – glorifiziert sie doch körperliche Gewalt und den Akt eines vermeintlich mutigen, wahrhaft patriotischen Individuums, anstatt auf gemeinschaftlich organisierten, ideologischen Widerstand zu setzen, der nicht zwingend unter dem Banner eines amerikanischen Patriotismus stehen muss.

Unter den Gegnern des Beifalls, die das *punch-a-nazi-meme* plötzlich doch auch findet, ist unter anderem der damalige Autor der *Captain-America*-Comics, Nick Spencer (der das Unglück hat, den Nachnamen des weißen Nationalisten Spencer zu teilen). Er schreibt als Reaktion auf zahlreiche Reblogs und neue Posts über den Faustschlag: »Today is difficult, but cheering violence against speech, even of the most detestable, disgusting variety, is not a look that will age well.«<sup>31</sup> In der Folge wird er von anderen Twitter-Usern vehement angegriffen, die ihm vorwerfen, die Essenz des Charakters nicht zu verstehen, dessen Narrative er bei Marvel entwickelte, des *nazi punchers* Captain America nämlich. »This aged well«, schreibt ein User als Antwort an Nick Spencer, und postet wiederum das Kirby-Cover zur ersten Folge von *Captain America*. Auch andere Comickünstler schalten sich in die Kontroverse ein: So postet Gerry Duggan (*Deadpool*, *Hulk*) am 20. Januar 2017 auf Twitter mehrere Bilder, das Cover zu *Captain America* 1, das einem Filmstill aus *Indiana Jones and the Last Crusade* (1989) und einem Standbilds des Faustschlags, den der anonyme Passant Richard Spencer versetzte, gegenübergestellt wird, und kommentiert: »As American as apple pie«.

So eindeutig das *Captain-America-meme* und ähnliche *memes* aus seinem Umfeld anscheinend als partizipativ und progressiv gewertet werden können, so viel komplexer präsentiert sich die Lage, wenn man einen weiteren Kontext in die Analyse einbezieht. Gerade *Captain America* als politisches *meme* muss nämlich notwendig ambivalent bleiben. Von den linken, progressiven Kräften als Sinnbild desjenigen Amerika vereinnahmt, für dessen Ideale *sie* eintreten, bietet er sich doch gleichzeitig ebenso als Bild für ein nationalistisches, rechtes Amerika an. In dieser Hinsicht sind die *Captain-America-memes* und die politische ›Partizipation‹, die solche Bilder zu erlauben scheinen, janusköpfig. Der blonde, blauäugige *Captain* kann ebenso für das Ideal eines ›ethnisch reinen‹ Amerikas der rechtskonservativen Werte stehen, das Galionsfiguren der *alt-right* und *white supremacists* und *white nationalists* wie Richard Spencer postulieren.

Zahlreiche Videos und Textbeiträge aus dem Internet kritisieren scharf eine

Vereinnahmung Captain Americas für die sogenannte *social justice*-Bewegung der progressiven Kräfte in US-Amerika und insistieren auf der Anschlussfähigkeit des Superhelden für die *alt-right*- und Trump-Anhänger und/oder die Gegner des angeblichen »cultural marxism«. <sup>32</sup> Ein *meme* zeigt beispielsweise Captain America aus den Comics mit dem Text: »Chris Evans« – der Schauspieler, der den Captain in den Marvel-Filmen verkörpert – »Alt Right Hero. A White Nation For A White People«. <sup>33</sup> Ein anderes *meme* zeigt den Schauspieler in der Uniform des Superhelden und bezeichnet ihn als »Aryan Hero of the Alt-Right«. <sup>34</sup> Internetaffine Anhänger der *alt-right*-Bewegung protestieren mit Attrappen des Schilds von Captain America für ihren vermeintlichen »*free speech*«, gegen die verhasste »*political correctness*« des linken Amerika. <sup>35</sup> Und diese beiden an die gleiche Bildlichkeit gebundenen, doch völlig konträren Interpretationen dessen, was Amerika und der nach ihm benannte Held sein sollen, interagieren ihrerseits auf komplexe Weise mit den Narrativen, die zuerst Träger des einprägsamen Bilds waren: mit den Superheldencomics. Die *memes*, als eigenständige Mikro-Erzählungen, interagieren also mit einem weit größeren erzählerischen Universum. Sie besitzen nicht nur eine semantisch reiche referenzielle Binnenstruktur, sondern sind in weit gefasste Rezeptions- und Narrationszusammenhänge eingebettet.

Und diese Narrationszusammenhänge sind, zumindest gemäß der *communis opinio*, bereits in einschlägiger Weise formatiert. Denn gemäß Rob Salkowitz tragen Superheldencomics immer schon den Keim des Widerstands gegen autoritäre Regimes in sich:

Since their inception in the depths of the Great Depression, American superhero comics have always been about standing up for the little guy against the arbitrary power of bullies and malevolent power-seekers. They are also largely the product of first-generation Jewish American creators who had no affection for fascism, either European or homegrown, and little sympathy for anti-immigrant sentiment. With all of that coded into their DNA, it's no surprise that comics have been a vehicle for anti-authoritarian themes over the years, rarely veering into outright political advocacy but nevertheless standing for cultural values associated more with tolerance, hope and inclusion than fear, bigotry and nativism. <sup>36</sup>

### *Interferenzen: Comics und memes als politische Narrative*

Doch betrachtet man die Comicgeschichte kritisch, mag man einem solchen Sentiment nur teilweise zustimmen. Von allem Anfang an partizipieren Superheldencomics zum Beispiel an rassistischen Diskursen über die jeweiligen

Feinde Amerikas. Vor allem die Darstellung von Asiaten allgemein und Japanern im Besonderen, die praktisch nur in der Rolle von Antagonisten auftreten, entspricht allen rassistischen Klischees.<sup>37</sup> Und auch in den Jahrzehnten des Kalten Kriegs beteiligen sich Comics an xenophoben und militaristischen Diskursen, die die Stärke US-Amerikas auf Kosten des ›schwachen‹ Auslands feiern.<sup>38</sup> Bis in die heutige Zeit erstrecken sich Darstellungen von Alleingängen amerikanischer Helden, die etwa ohne juristische Legitimation in autonome Länder einmarschieren; auch und gerade nach 9/11 häufen sich propagandistisch-interventionistische Superheldennarrative.<sup>39</sup> Überhaupt wurde die Figur des Superhelden an sich, des Individuums, das sich aufgrund seiner physischen Überlegenheit über die Masse und über demokratisch legitimierte Regierungen stellt, immer wieder als krypto-faschistisch kritisiert, zum Beispiel durch den Kulturkritiker Umberto Eco.<sup>40</sup>

An diese dunkle Seite der Geschichte von Superheldennarrativen und an ihre philosophische und kulturkritische Problematisierung kann eine Erzählung über Captain America alias Steve Rogers angeschlossen werden, die über ein Jahr lang die Seiten der nach ihm benannten Comics füllte. Am 25. Mai 2016 waren Comiefans und, durch die extensive Berichterstattung, Teile der breiten Öffentlichkeit schockiert von der letzten Seite von *Captain America: Steve Rogers*. Die erste Folge einer neuen Serie, geschrieben von Nick Spencer – dem Kritiker des *punch-a-nazi-meme* – und gezeichnet von Jesus Saiz, endete mit einer verblüffenden Wendung. Der Captain, für viele ja schon lange Symbol des Kampfs gegen den Faschismus, entpuppt sich als Anhänger eben der Organisation, die in den Comics lange<sup>41</sup> für die realweltlichen Nazis stand: HYDRA. »Hail HYDRA«, proklamiert der Held scheinbar gelassen, nachdem er einen seiner Superheldenkollegen aus einem Flugzeug gestoßen und damit, wie anzunehmen ist, getötet hat.<sup>42</sup> In den nächsten Folgen stellt sich heraus, dass Captain Americas größter Feind, Johann Schmidt alias Red Skull, mittels eines übermächtigen Artefakts die Realität des Captain umgeschrieben hat. Diese pervertierte Version von Steve Rogers wurde schon als in prekären Umständen lebendes Kind in die faschistische Organisation rekrutiert. In den sozialen Netzwerken machte sich Empörung breit. Aus der Seite, die in den Wochen nach der Veröffentlichung massive Verbreitung fand,<sup>43</sup> wurde übrigens ihrerseits ein eher dadaistisches als aktivistisches *meme*.<sup>44</sup>

Die Comicgeschichte entwickelt sich in den folgenden Monaten und noch vor der Wahl Trumps zu einem eindringlichen Narrativ über die problematische Natur von Nationalismus und Patriotismus, über Ängste vor Überfremdung, über Fanatismus und Intoleranz. Gerade der Held, der seine patriotische Einstellung so demonstrativ auf dem und am Körper trägt, wird zum Zerrbild

eines amerikanischen Ideals. Nach monatelangen Manipulationen im Verdeckten tritt Steve Rogers ans Licht der Öffentlichkeit, reißt die politische Macht an sich und errichtet einen quasi-totalitären Staat, in dem zahlreiche Minoritäten unterdrückt, sogar – in wenig subtiler Anspielung auf den Nationalsozialismus und/oder die Internierung japanischstämmiger Amerikaner und Amerikanerinnen während des Zweiten Weltkriegs – in Lager verfrachtet werden. Er hält Reden, die fast wortwörtlich auf die Rhetorik Trumps verweisen,<sup>45</sup> und bildet sich anscheinend tatsächlich ein, für das »gute« US-Amerika einzustehen und gegen ein korruptes Establishment, das den durchschnittlichen (weißen) Amerikaner und seine Bedürfnisse vergessen habe. Das Narrativ gipfelte im großen *Event-Comic Secret Empire*, der im Herbst 2017 seinen Abschluss fand. Der Captain, einst das Ideal desjenigen Amerika, für das progressive, linke Kräfte kämpften, wird zum ultimativen Feindbild eben der Kreise, die das *punch-a-nazi-meme* in seinen verschiedenen Variationen verbreitet hatten.

In den sozialen Medien und auf anderen digitalen Plattformen wird die Versuchsordnung anscheinend bloß von wenigen »linken« Leserinnen und Lesern oder Fans gewürdigt:

Also, it isn't like America as a country is above being suckered into rooting for racists when they feel like their livelihoods are in danger. A Cap who's been a secret HYDRA operative all along might not be a symbol of the »ideal« America, but perhaps now he's a symbol of what America actually is, or has become.<sup>46</sup>

Aber das Comicenarrativ ist trotz dieser Dekonstruktion von Captain America durch und durch patriotisch. Als Gegenfigur zu Steve Rogers tritt der afroamerikanische Superheld Sam Wilson auf, der seinerseits die superheldische Identität Captain Americas übernommen hatte, als Rogers zeitweise arbeitsunfähig war. Der blonde, blauäugige, krypto-faschistische Rogers und der afroamerikanische Wilson teilten sich die superheldische Rolle bis zu Rogers' Demaskierung als HYDRA-Anführer. Nun tritt dieses andere Amerika gegen die faschistische Ideologie des »alten« Captain an, was auch visuell prägnant umgesetzt wird. In einem Panel von *Secret Empire* hält der immer noch in die amerikanische Fahne gekleidete Rogers Thors Hammer hoch über seinen Kopf, in einer Symbolik, die überdeutlich an nazistische Aneignungen der nordischen Mythologie erinnert.<sup>47</sup> Das Gegenstück dieses Bilds findet sich einige Comicfolgen später, als Sam Wilson zum Anführer des Widerstands wird, ebenfalls in die Nationalfarben gehüllt, den charakteristischen Schild eines Captain America hoch erhoben. Im Hintergrund fliegt der Falke, der Sam Wilson als Helfer dient, und hier mehr als deutlich für den fast sprichwörtlich »amerikanischen« Adler einsteht.<sup>48</sup>

Die moralische Stoßrichtung des Narrativs ist eindeutig – der weiße, blonde, blauäugige Steve Rogers als Antagonist steht ein für ein ›rechtes‹ Amerika oder ein *alt-right*-Amerika, in dem Rassismus und faschistoide Tendenzen herrschen, während der afroamerikanische Sam Wilson die ›guten‹ amerikanischen Werte repräsentiert, für die Gleichheit aller kämpft und den Widerstand gegen totalitäre Tendenzen anführt. Erst im jüngst erschienenen Finale des Narrativs wird die klassische Ordnung von Superheldencomics wiederhergestellt. Der ›wahre‹ Steve Rogers kehrt zurück, kämpft als »champion«<sup>49</sup> der Amerikaner, als patriotisches Ideal und als Inspirationsfigur gegen das Zerrbild seiner selbst, das er zuletzt besiegt. Trotz der subversiv-progressiven Tendenzen der Comicgeschichte wird der weiße Captain als patriotisches Ideal zuletzt wieder auf seinen Sockel gestellt. Plötzlich findet der Comic auch (vorsichtigen) Beifall, wo er vorher nur auf Ablehnung stieß: »watching the real steve rogers beat the crap out of a nazi version of himself gave me warm fuzzies inside«<sup>50</sup> »So glad to see real!Steve kick Nazi butt. None of that ›no punching nazis violence doesn't solve anything‹ crap from him!«<sup>51</sup>

Solch halbherzige Würdigungen gehen jedoch fast unter im Sturm der Empörung, den das Narrativ von Anfang an auf den sozialen Netzwerken und vor allem auf der als ›progressiv‹ bekannten Plattform Tumblr auslöste. Nick Spencer wurde und wird in der Internetkultur als Autor des Narrativs von linker Seite teilweise massiv angegriffen.<sup>52</sup> Im harmlosesten Fall wird Spencer vorgeworfen, den Zeitgeist völlig zu missachten, denn unter der Trump-Administration bräuchten die Comicleser einen positiv codierten Captain America, der sie dazu inspiriere, für wahre amerikanische Werte einzustehen (und Nazis Faustschläge zu versetzen).<sup>53</sup> Aus dieser Haltung resultierte sogar eine (mittlerweile geschlossene) Petition auf [www.change.org](http://www.change.org), die sich ironischerweise der Rhetorik Donald Trumps bedient, um den ›wahren‹ Captain America zurückzufordern:

Alright who's lsiel hot idea was it to make Captain America apart of Hydra? (why?) Someone who's always been a sign of justice and hope, is now a symbol of racial and religious discrimination. So many young boys and girls look up to Steve and his fellow heroes, It's not fair that one of their role models gets to be taken from them, and turned into something he never was ever intended to be. #LetsMakeCaptain-AmericaGreatAgain.<sup>54</sup>

Um nur einige der drastischeren Argumente zu nennen: Durch die Transformation von Captain America in den Agenten einer faschistoiden Organisation legitimiere Nick Spencers Geschichte durch die Hintertür den Faschismus, ›normalisiere‹ faschistische Ideologien.<sup>55</sup> Nick Spencer sei schuld an ›rech-

ten« Aneignungen Captain Americas, wenn zum Beispiel der Aufzug von *alt-right*-Demonstranten auf die Figur des Captain verweist. »I hope Nick Spencer is fucking proud of himself«, schreibt eine Twitter-Userin, und postet das Bild eines rechten Demonstranten in Charlottesville, dessen geflügelter Helm auf das klassische Outfit des Superhelden anspielt.

Nick Spencers eigene politische Vergangenheit weise ihn als »Rechten« mit »fascist tendencies« aus, der auf den Seiten der *Captain-America*-Comics seine Fantasien auslebe (wobei eine »rechte« oder konservative Gesinnung, wie sie dem jungen Spencer nachgewiesen werden soll, anscheinend problemlos in die Nähe des Faschismus gerückt und dem Comicautor als statische Haltung untergeschoben werden kann).<sup>56</sup> Und die Verwandlung eines von zwei Juden erschaffenen Helden in einen Nazi sei schon an sich rassistisch, eine inakzeptable Verletzung des verbindlichen »interpretativen Rahmens«,<sup>57</sup> den Teile der Rezipientencommunity um die Captain-America-Bildlichkeit gezogen wissen wollen: »You're disgusting for turning a character by Jewish people to be an anti-Nazi symbol into a Nazi. Bravo. ????«; »you made an anti nazi soldier originally created by jewish writers a nazi sympathiser. can you not see how disgusting that is«; »yeah, no. Considering that the original authors were Jewish men writing against Nazi oppression this makes no sense at all.«<sup>58</sup> Was dabei völlig unreflektiert bleibt, ist die problematische Comicgeschichte, in der die Figur des Steve Rogers ja immer wieder für Positionen zu stehen kam, die aus heutiger Sicht als »rechts«, militaristisch, sogar rassistisch betrachtet werden müssen. Damit Hand in Hand gehen die Geschichte der Figur als Symbol eines konservativen bis rechten Amerikas, die lange vor Nick Spencers Narrativ begann,<sup>59</sup> sowie die grundlegende Fragwürdigkeit einer weißen, männlichen, extralegal operierenden und in die Nationalflagge gehüllten Heldenfigur als Aushängeschild einer ganzen Nation. Man ist versucht, darauf hinzuweisen, dass auch das »linke« US-Amerika anscheinend teilweise erstaunlich wenig über die Natur und Geschichte patriotischer Symbole reflektiert.

Auf besonders absurde Weise kollidieren die zwei unvereinbaren Bilder Captain Americas also in der Beurteilung eines Comiconnarrativs, das auf eine Kritik an der Trump-Administration und an faschistoiden Tendenzen in den USA angelegt ist. Nick Spencer schreibt auf seinem Twitter: »Goes to right wing web site: Spencer's captain america is liberal sjw [social justice warriors; abwertende Bezeichnung für progressive Kräfte in den USA, die auch und besonders im digitalen Raum für »soziale Gerechtigkeit« kämpfend] propaganda. Goes to twitter: Spencer's captain America is Nazi propaga [sic]«. Ein und dieselbe Erzählung, ein und dasselbe narrativ grundierte *meme*, kann also von genau konträren politischen Gruppierungen in Anspruch genommen werden;



ein und derselbe Bildkomplex kann diametral entgegengesetzte Aufrufe zur ›politischen Partizipation‹ enthalten.

*Ironische Subversion und Partizipation:  
Memes als politische (Ersatz-)Handlungen*

Wie gesagt kann man solche *memes* nun als »attraktiv[er] und praktisch[er] Mittel« betrachten, »um partizipatorische Aktivitäten anzuregen, speziell unter jüngeren Bürgern.«<sup>60</sup> Man kann sich aber auch fragen, ob derartige »Aktivitäten«, das Rebloggen eines *punch-a-nazi-memes* etwa, nicht nur den Anschein von Partizipation erzeugen: ob also diese Aktivitäten womöglich immer schon und immer nur in Gemeinwesen praktiziert werden, die sukzessive zu ›Postdemokratien‹ gemäß Jacques Rancière verkommen.<sup>61</sup> In solchen Demokratien *in name only* sind Ablenkungen und »Spektakel« wichtiger als ergebnisoffene Aushandlungsprozesse, und eine »Mehrheit der Bürger« hat sich längst mit einer »passiv[er], schweigend[er], ja sogar apathisch[er] Rolle« abgefunden.<sup>62</sup>

Unter diesen Umständen böten *memes* höchstens eine Art Partizipation zweiter Ordnung oder wären gar als Ersatzhandlungen für tatsächliche politische Teilhabe zu betrachten – Ersatzhandlungen, die in einer digitalen Öffentlichkeit getätigt werden, das heißt in einem gemeinhin in Privatbesitz befindlichen und Profitinteressen unterworfenen kommunikativen Kontext. *Memes* haben folglich eine janusköpfige Qualität, wie andere Facetten der Internetkultur auch: »Gerade jene« digitalen »Umgebungen«, die »neue Handlungsoptionen eröffnen« – unter anderem die Partizipation an memetisch-politischer Kultur-tätigkeit –, »erweisen sich dann, wenn es um grundlegende Entscheidungen geht [...] als völlig unbeeinflussbar.«<sup>63</sup> Denn diese Handlungsumgebungen sind nun wirklich ›postdemokratisch‹ organisiert: Sie sind eben kein Gemeingut und unterliegen nur äußerst schwachen gesetzlichen Kontrollmechanismen; sie sind proprietäres Privateigentum einer Handvoll mächtiger Konzerne. Auf diese Weise wird »die vermeintlich gelockerte Kontrolle über soziales Handeln«, wie sie sich für Shifman in der angeblich besonders partizipativen *me-me-Praxis* zeigt, jederzeit »mit einer verstärkten Kontrolle über die Daten und die Strukturbedingungen des Handelns selbst kompensiert.«<sup>64</sup>

Das soll nicht besagen, dass *memes* grundsätzlich keine Partizipationsmöglichkeiten eröffnen können, dass also das Rezeptionsangebot in jedem Fall auf eine wechselseitige Ausschließung von politischer Teilhabe ›im echten Leben‹ und dem Genuss und der Produktion von *memes* als Ersatzhandlung hinausläuft. Wenn in der ›Offline-Welt‹ die Möglichkeit besteht, aktiv zu werden – zu wählen, abzustimmen, zu demonstrieren, an Kampagnen teilzunehmen etc. –,

so gibt es Szenarien, in denen sich memetische Praktiken und politische Partizipation synergetisch ergänzen. Zum Beispiel können *memes*, ein aufnahmeberechtigtes Publikum vorausgesetzt, hervorragende Plakatsujets für Demonstrationen und Protestveranstaltungen abgeben,<sup>65</sup> wie sich am *Captain-America-meme* anschaulich zeigen lässt.

Die Wirkung von *memes* ist somit sowohl eso- als auch exoterisch: Sie fungieren zum einen als Bedeutungsträger für eine eingeschworene Gemeinschaft und können in übergeordnete semiotische und narrative Kontexte eingebettet sein. Zum anderen vermögen sie – zum Beispiel über ihre Verwendung in öffentlich-politischen Kontexten – eine Breitenwirkung bei einem Publikum zu entwickeln, das ihre Ambivalenzen womöglich nicht unbedingt nachvollziehen kann. Gerade weil *memes* bevorzugt aus Insiderwitzen hervorgehen, auf das Stilmittel der Ironie setzen und gegebenenfalls auf weiter gefasste Erzählzusammenhänge verweisen, zum Beispiel ein komplexes Comicuniversum, ist es oft schwierig, ihren Produzenten und Rezipienten eindeutige Intentionen zuzuschreiben und die Form oder die Motiviertheit ihrer ›Partizipation‹ am politischen Prozess zu interpretieren: Allzu zahlreich sind die »layers of faux-irony, playfulness and multiple cultural nods and references«,<sup>66</sup> in die sich zeitgenössische Online-(Sub-)Kulturen hüllen. Angela Nagle wirft in ihrer aktuellen Monographie zum Thema sogar die Frage auf, ob »those involved in such [political] memes« überhaupt selbst noch wüssten, »what motivated them and if they themselves are being ironic or not«: »Is it possible that they are both ironic parodists and earnest actors in a media phenomenon at the same time?«<sup>67</sup>

*Memes* entziehen sich einer schlüssigen Antwort auf diese Frage. Sie sind, produktionsästhetisch betrachtet, als Surrogate politischen Handelns herstellbar und rezipierbar und werden, wie gesagt, nicht auf einer Allmende oder *agora*, sondern auf demokratisch weitgehend »unbeeinflussbarlen« gewinnorientierten Plattformen ausgetauscht. Zudem ist ihnen aufgrund ihrer intrinsisch verspielten Machart eine grundlegende wirkungsästhetische Ambivalenz zu attestieren. Mit anderen Worten: Wenn schon unklar ist, ob *memes* eine wie auch immer geartete Form politischer Partizipation ›in der echten Welt‹ überhaupt intendieren, geschweige denn befeuern, dann wäre umso dringlicher zu fragen, ob solche Partizipation gegebenenfalls nur einen Nebeneffekt einer spielerischen, funktionsentlasteten Tätigkeit darstellt – und sollte sie beabsichtigt sein, welchem konkreten Impetus, welchen Zielsetzungen folgt sie dann? Es ist jedenfalls mehr als fraglich, ob politische *memes* generell überhaupt mehr sein *wollen* als ›postdemokratisches Spektakel, ob sie wirklich in jedem Fall Kommunikation und politische Partizipation bewerkstelligen können und sollen.

Wie dem auch sei: Allen Vorbehalten zum Trotz stehen memetische Kommunikation und politische Partizipation nicht zwingend in einem dichotomischen Verhältnis, und ebenso wenig laufen die kommunikativen Strategien von Internet-*memes*, zu denen eben vor allem die Ironie gehört, unbedingt der Partizipation zuwider. Ironie schließt eine profilierte eigene Haltung nicht aus, die sich durch unterschiedliche Ironiesignale kundtun kann, und sie kann als rhetorisches Verfahren durchaus eine Herausforderung zur Mitarbeit, zum Mitdenken und zur Erschließung der ironischen Verfremdung transportieren. Aber diese anregend-subversiven Qualitäten können sich, und das ist mit der Rede von der Janusköpfigkeit des *meme* letztlich gemeint, in toxischer Weise manifestieren. »User-generated content«, hält der Kulturwissenschaftler und Spieldesigner Ian Bogost provokativ fest, »has always been terrorist media«: »Given a little freedom, even the simplest of tools becomes weaponized subversion.«<sup>68</sup> Solche »subversion« kann eine kultur- oder gesellschaftskritische Dynamik entwickeln, wenn beispielsweise Internetuser, wie in verschiedenen von Bogost geschilderten Fällen, auf kreative Weise Online-Werbekampagnen großer Unternehmen kapern und die einlullende, anbietende Werbeästhetik durch Techniken der Verfremdung und Komisierung ins Leere laufen lassen. Wo »freedom« zu Zwecken der »subversion« eingesetzt wird, gerät indes das rhetorische Stilmittel der Ironie zur besonders vernichtenden Waffe, sodass auch und gerade politische *memes* die Qualität von »terrorist media« annehmen können: »irony has a strategic function«, schreibt Alice Marwick, Co-Autorin eines vom US-amerikanischen Data & Society Institute in Auftrag gegebenen Rapports über *Media Manipulation and Disinformation Online*,<sup>69</sup> denn »lilt allows people to disclaim a real commitment to far-right ideas while still espousing them.«<sup>70</sup> ›*Weaponized irony*‹ in Gestalt von *memes* kann somit etwa rechtsextremen Online-Communities als Schutzschild dienen, hinter dem jegliche inhaltlichen und formalen Tabus gebrochen werden – und als Rekrutierungstool für alle, die mehr oder weniger ernsthaft zu dieser zutiefst ambivalenten Kommunikationskultur beitragen wollen.<sup>71</sup>

### *Vom Stehpinkler zum Nazi: Pepe the frog*

Solche Formen der Ironie, die nun aus dem ›rechten‹ politischen Lager erschallen, kennzeichnen auch das *Pepe-the-frog-meme*. *Pepe the frog* ist eine Figur, die 2005 von Matt Furie für seinen Comic *Boy's Club* kreiert wurde. Der Strip, in dem der anthropomorphe Frosch Pepe erstmals auftrat, zeigt, wie er im Stehen uriniert und seine Shorts ganz herunterzieht. Er wird dabei zufällig von einem Freund beobachtet und erklärt sein Verhalten mit einem Spruch,

der seinerseits zur *catchphrase*, zum *meme* wurde: »feels good man«. Ab etwa 2008 tauchte Pepe in Porträtform – und neu in Farbe – auf der bereits erwähnten Website *Achan* und insbesondere auf deren Subforum /b/ auf. *Achan* ist ein sogenanntes *imageboard*, ein komplett anonymes, primär auf visuellen *content* ausgerichtetes Forum, und das »random board« /b/, welches keinem bestimmten Thema verpflichtet und abgesehen von einigen losen Grundregeln anarchisch organisiert ist,<sup>72</sup> zieht mit Abstand die meisten Klicks und Beiträge an. Das Pepe-*meme* gewann sukzessive an Popularität und blieb zunächst, allen Veränderungen zum Trotz, dem ursprünglichen Gestus von *Boy's Club* verpflichtet: Pepes Gesicht tauchte in verschiedenen Variationen auf, die unterschiedliche Emotionen ausdrückten, am häufigsten nach wie vor in Form der verzückten »feels good man«-Physiognomie. Pepe war zwar zum *meme* geworden, zum Gemeingut, »von vielen Usern im Internet verbreitet, imitiert und/oder transformiert«,<sup>73</sup> blieb aber vorerst trotz starker memetischer Replikation der Wirkungsästhetik seiner Quelle verhaftet.

Diese *meme*-typische Quellenbindung begann sich im Jahr 2015 zu lockern, bevor sie sich schließlich im Zuge einer eskalierenden memetischen Replikation ganz auflöste: Pepe, der liebenswürdige Außenseiter- und Loser-Frosch, der sich nur »gut fühlen« will, wurde in diversen *memes* zunehmend in Verbindung mit dem Gedankengut der *alt-right*-Bewegung und insbesondere mit der Präsidentschaftskandidatur Donald Trumps gebracht.<sup>74</sup> An diesem Punkt überschritten sich dann auch die eso- und exoterischen Wirkungskreise: Am 13. Oktober 2015 retweetete<sup>75</sup> Trump persönlich das virale Video »You can't stump the Trump«<sup>76</sup> (eine Kompilation seiner besten »Bonmots« und Sticheleien), inklusive einer Darstellung seiner selbst in Pepe-Gestalt. Knapp ein Jahr später, kurz vor den Präsidentschaftswahlen, postete Trumps Sohn Donald Jr. auf Twitter und Instagram eine Parodie des Posters zum Film *The Expendables*, die unter dem Titel *The Deplorables* (eine Anspielung auf eine kontroverse Aussage Hillary Clintons über Trump und seine Unterstützer) den Trump-Pepe als Actionhelden zur Darstellung brachte.<sup>77</sup>

Obwohl kaum anzunehmen ist, dass Trump und Konsorten mit der »exoterischen« Bedeutungsebene des Pepe-*meme* vertraut waren oder sind – also mit dem grotesken, tabulosen Humor der *Achan*-Foren und der Entstehungsgeschichte sowie der rechtsextremen Konnotation des *meme* –, wurde die plötzliche »exoterische« Replikation der Bildlichkeit im Mainstream durch die *Achan*-Community begeistert aufgenommen. In einem mittlerweile gelöschten Post jubilierte ein *Achan*-Anonymus nach dem Trump-Tweet vom Oktober 2015: »Trump PEPE confirmed«. <sup>78</sup> /Pol/ – »politically incorrect«, das Politik-Forum von *Achan* – erhob den Republikaner zu seinem inoffiziellen Kandidaten.

Dabei ist anzunehmen, dass die Positionierung Pepes als *alt-right*-Figur auf Zufall beruhte. Als im Frühling des Wahljahrs 2016 journalistische Versuche unternommen wurden, das Auftauchen des Froschs auf der politischen Bühne zu verstehen, erklärten zwar zwei vermeintliche Insider gegenüber einer Journalistin, die Recherchen zum Thema anstellte, Pepe sei durch eine breit abgestützte Verschwörung rechter Internetnutzer planvoll zum Aushängeschild von *alt-right* und *white nationalism* gemacht worden.<sup>79</sup> Das aber war, wie sich einige Monate später herausstellte, nichts als Desinformation, oder, um es im Jargon der digitalen Kulturen auszudrücken, *trolling*:<sup>80</sup> lustvolle Erzeugung von Verwirrung und Ambivalenz. Pepes Transformation zur politischen Ikone war offenbar gerade nicht »by design«<sup>81</sup> geschehen, als Resultat von Meetings, geheimen Absprachen und zielgerichteten Strategien. Diese Transformation scheint vielmehr zufällig abgelaufen zu sein, entsprechend dem inhärenten »polysemeln Potenzial« aller *memes*.

Digitale Medialität, kollektive Bearbeitung, schrankenlose Referenzialität, kreative Formen der Replikation, Transformation und Dissemination: All diese Kriterien des *meme* weist *Pepe the frog* in geradezu idealtypischer Manier auf. Zudem entstand das *meme* in einem Kontext, der eine typische Dialektik von suggerierter Freiheit und Freiwilligkeit einerseits und scharfer Kontrolle des »interpretativen Rahmens« andererseits aufweist:<sup>82</sup> *Achan* mag sich anarchisch geben und den Tabubruch zelebrieren, aber die Community hat keinerlei Verfügungsgewalt über die in Privatbesitz befindliche Plattform,<sup>83</sup> und *postings* und *memes*, die nicht den etablierten interpretativen *framings* entsprechen, werden durch die User scharf sanktioniert. Zu diesen am Beispiel des *Pepe-meme* also geradezu idealtypisch belegbaren Merkmalen »digitaler Ästhetik – zum »polysemeln Potenzial«, zur »unfreiwilligen Freiwilligkeit« und zur Rückkoppelung einer ursprünglich »esoterischen«, auf eine Gruppe von Insidern beschränkten Wirkung an eine größere Öffentlichkeit – kommt an dieser Stelle mit Blick auf die Rezeption des *meme* jedoch noch ein weiteres und essenzielles hinzu.

Da der digitale »Informationskosmos« eine Vielzahl an gemeinschaftlichen Formationen erzeugt, die sich zwar punktuell berühren (so beispielsweise Twitter und *Achan*, wenn Donald Trump ein *Pepe-meme* tweetet), aber in der Regel distinkt bleiben, wird dem einzelnen User, auch wenn er oder sie sich einer gemeinschaftlichen Formation zugehörig fühlt, zumeist »nur ein Ausschnitt einer vorgängig bestehenden Ordnung« gezeigt: »Die Welt wird nicht mehr repräsentiert; sie wird für jeden User eigens generiert und anschließend präsentiert« – ihrem Namen zum Trotz sind *memes*, wie die Einleitung und die obigen Ausführungen zu »linken« *memes* gezeigt haben, nicht »mimetische« Formen der Weltabbildung, sondern »memetische« Mechanismen der »Welterzeugung« auf

Basis bereits bestehender Kontexte und Materialien.<sup>84</sup> So gesehen spielt es nicht die geringste Rolle, ob Pepes Recodierung zum Fascho-Frosch geplant war oder nicht: In dem Moment, da diese »twisted transformation«<sup>85</sup> öffentlich postuliert und journalistisch aufgearbeitet wurde, erlangte sie Tatsachencharakter.

Die *Anti-Defamation League* (ADL), eine US-amerikanische NGO, die sich dem Kampf gegen Antisemitismus widmet, hat Pepe jedenfalls bereits in ihr Register von »General Hate Symbols«<sup>86</sup> aufgenommen. Auch die ADL hält fest, dass Pepe »originally« keine »racist or anti-Semitic connotations« hatte und diese Konnotationen erst durch gemeinschaftliche Appropriation auf einschlägigen Plattformen wie *Achan* erhielt (und zwar, als sei es ein Naturgesetz, dass Internetphänomene in Richtung »Hate« abdriften, »inevitably«<sup>87</sup>). So sah sich selbst das Strategieteam von Hillary Clinton auf dem Höhepunkt des Wahlkampfes gezwungen, auf das *meme* zu reagieren und einen »explainer«<sup>88</sup> auf die offizielle Webseite der Kandidatin zu stellen: Die Gesetzmäßigkeiten der memetischen Replikation hatten Pepe endgültig zu einem »symbol associated with white supremacy«<sup>89</sup> gemacht. Dass Pepe-Erfinder Furie eine Erklärung auf der Webseite seines Verlags veröffentlichte<sup>90</sup> und in Zusammenarbeit mit der ADL einen Monat vor den Wahlen eine Informationskampagne mit dem Hashtag #SavePepe startete,<sup>91</sup> bestätigte dann nur die »twisted transformation« – und Roland Barthes' sattsam bekannte These vom »Tod des Autors: Pepe war nicht mehr zu retten. Im Mai 2017 zog Furie die Konsequenzen und brachte Pepe in einem Comicistrip zu Tode<sup>92</sup> (allerdings dauert die #SavePepe-Kampagne weiterhin an).

Die verschiedenen Facetten der »Kultur der Digitalität« lassen sich am *Pepe-meme* also ebenso exemplifizieren wie die Defizite von Shifmans *meme*-Definition. Wenn *memes* als digitale, als referenzielle, gemeinschaftliche und algorithmische kulturelle Erzeugnisse in die politische Sphäre eindringen, so muss das keineswegs einen Gewinn an Partizipation und Engagement bedeuten. Die politische Funktionalisierung des Comiefroschs fügt sich in keine der von Shifman eingeführten Kategorien: Sie dient nicht der »Überzeugung oder politischen Fürsprache« (oder höchstens insofern als Trump in gewisser Weise mit dem Frosch assoziiert wird und er symbolisch für ihn einstehen kann, aber das dürfte unschlüssige Wähler, die nicht Teil einer eingeschworenen digitalen Gemeinschaft sind, eher verwirren als überzeugen); sie kann nicht als »Graswurzelaktion« taxiert werden (denn die Verwendung Pepes als Trump-*meme* war keine »koordiniertell« und konzertierte Aktion, sondern arbiträre Spielerei mit ungeahntem Momentum), und wenngleich Pepe als »Hate Symbol« in der Tat eine »Form|| des« (allerdings kryptischen und nerdigen) politischen »Ausdrucks« geworden ist und gewissermaßen Eingang in den Mainstream gefun-

den hat, so ist er doch keineswegs ein Vehikel »der öffentlichen Diskussion«. Shifmans Kategorienliste müsste also erweitert werden um den Typus des memetischen *hate speech*, des korrosiven politischen *meme*. Solche *memes* wollen die »good political practice« der »deliberation«, das heißt des »free exchange« von Ideen und Positionen unter den für alle beteiligten Akteure geltenden Bedingungen von »[p]ublicity, reciprocity, accountability«,<sup>93</sup> nicht konstituieren oder auch nur an ihr teilhaben: Im Gegenteil, sie zielen auf die Zerstörung dieser Praxis ab, auf die Evokation von Hass, Spaltung, Unklarheit, Verwirrung und Ambivalenz.

### *Synthese und Systematisierung*

Shifmans Behauptung, wonach *memes* »in Demokratien« das »Angebot an Partizipationsmöglichkeiten [erweitern]«<sup>94</sup> und in »nichtdemokratischen Kontexten« gar eine Form »demokratische[r] Subversion«<sup>95</sup> darstellen können, greift viel zu kurz. Gerade in nominell demokratischen, aber de facto zumindest partiell »postdemokratischen« Gemeinwesen können *memes*, wie das Beispiel Pepe zeigt, auch eine Form undemokratischer Subversion sein. Eine für geordnete demokratische »deliberation« grundlegende »mass culture sensibility« und einen konsensuellen »mainstream sense of culture and the public«,<sup>96</sup> wie sie die Massenmedien Print und Fernsehen erzeugt hatten, gibt es nicht mehr: Heute werden diese einst als *gatekeeper* fungierenden Massenmedien vom heterogenen Medium Internet konkurriert, in dem sich jede und jeder auf unzähligen Kanälen eine eigene Realität zurechtzimmern kann. An die Stelle der massenmedialen Welt- und Konsenserzeugung sind nun eben nicht einfach neue stabile Formen der Partizipation und Vermittlung gerückt: Vielmehr hat sich inzwischen jene »hyperintermediatisierte«,<sup>97</sup> amorph-anarchische »DIY culture of memes and user-generated content that cyberutopian true believers have evangelized about for many years« etabliert, »but it's not quite the utopian vision they were hoping for.«<sup>98</sup> Memetische politische Meinungsäußerungen können nämlich, wie Nagle exemplarisch am Beispiel des sogenannten Harambe-*meme* demonstriert und wofür auch das Pepe-*meme* einschlägig ist, problemlos von »lelarnest, feel-good, easily shared concern« in »deep cynicism« und »reactive irony« abdriften.<sup>99</sup> Einer potenziellen Erweiterung politischer »Partizipationsmöglichkeiten« steht daher immer diese Tendenz der *memes* zu irritierender Mehrdeutigkeit gegenüber, bei gleichzeitigem Fehlen eines »mainstream sense of culture«, der noch irgendeine Form von Verständigung gewährleisten könnte.

In diesem Sinne haben Captain America und das *Cap-punches-Hitler-meme* eine noch erstaunlichere Reise durchgemacht als Pepe und seine *me-*

*me*-Version: Durch die Polyvalenz genährt, die Superhelden und *memes* immer schon eignet, konnte der Captain Galionsfigur sowohl der Linken als auch der Rechten werden, die sich denn auch im digitalen Raum eifrige Streitereien um Deutungshoheit liefern. Und diese Debatten stehen in einem komplexen narrativen Kontext, der die scheinbar einfache Symbolkraft der Bilder Lügen straft. An den Captain-America-*memes* kondensieren sich Debatten um ›wahre‹ amerikanische Identität und Patriotismus, wie sie von Linken und Rechten gleichermaßen geführt werden. Denn auch für die progressiven Kräfte Amerikas ist der Captain vornehmlich ein relevantes politisches Symbol, da er eine *patriotische* Superheldenfigur ist. Auch sie verstehen angemessenes politisches Handeln sehr oft als genuin ›amerikanische‹ Qualität und bleiben damit einem patriotisch-nationalistischen Diskurs verhaftet, demgemäß gerade ein blonder, blauäugiger, weißer Mann, der in die amerikanischen Nationalfarben gekleidet ist, sich als Aushängeschild für Pluralismus, Multikulturalität und Toleranz anbietet. Und im Gegensatz zum Pepe-*meme* kann im Fall der absolut konträren politischen Captain-America-*memes* nicht davon gesprochen werden, dass sie das ›Bild‹ des Captain von der Wirkungsästhetik seiner Quelle abkoppeln. Die jahrzehntelange widersprüchliche Geschichte der Superheldencomics bietet tatsächlich Anhaltspunkte sowohl für äußerst ›rechte‹ wie für ›linke‹, auf Toleranz abhebende Lektüren des Charakters. Aufgrund der eigentlich klaren und für ein Mehrheitspublikum eben äußerst anschlussfähigen Symbolik des weißen Superhelden ist die Ambivalenz der *meme*-Konfiguration hier tendenziell ein Nebeneffekt des Rezeptionsakts, der, wie gezeigt, selbst bei eigentlich deutlichen Kommunikationsbedingungen volatil werden kann. Das kryptisch-esoterische Pepe-*meme* dagegen scheint nachgerade auf die Erzeugung von Volatilität und Verunsicherung abzielen. Das subversive Spiel mit vorgeblich festen Verständigungsnormen, die Präferenz für Chaos und Kontingenz anstelle von intersubjektiv gesicherter kommunikativer Stabilität: Das sind die generativen Prinzipien der *Achan*-Provokationen und der Kategorie des politischen Hass-*meme*. Man könnte im Hinblick auf das Beispiel Pepe also im Sinne größerer Präzision von einem Paradigma der ›toxischen politischen *memes*‹ sprechen.

Somit wird auch klar, dass und weshalb es sich bei memetischer Replikation um ein Tun handeln kann (aber nicht muss), das nicht nur kommunikativen, sondern eben auch destruktiven Zwecken dient. Shifmans wirkungsästhetische Raster – politische *memes* als Mittel der Überzeugung, der Fürsprache, des Aktivismus und des ›Ausdrucks‹, in jedem Fall aber als forminhaltliche Vermittlungsangebote –, solche Raster müssen vor semiotisch volatilen politischen *memes* schon allein deshalb versagen, weil diese ihr Ziel eigentlich



in sich selbst tragen; dieses Ziel ist immer nur die Verunsicherung und/oder Herabsetzung der Adressaten durch »transgression and irreverence for its own sake.«<sup>100</sup> Es geht in solchen Fällen nicht um die Übermittlung einer Botschaft, um Überzeugung oder Expressivität, sondern um die Schaffung größtmöglicher semiotischer und semantischer Instabilität durch schärfstmögliche ästhetische, inhaltliche und kommunikative Grenzüberschreitung.<sup>101</sup>

So ließe sich in kulturwissenschaftlicher Terminologie erklären, was *Achan*-Exponenten meinen, wenn sie mantraartig behaupten, ihre Online-Aktivitäten *for the lulz* zu betreiben:

›Lulz‹ is how trolls keep score. A corruption of ›LOL‹ or ›laugh out loud,‹ ›lulz‹ means the joy of disrupting another's emotional equilibrium. ›Lulz is watching someone lose their mind at their computer 2,000 miles away while you chat with friends and laugh,‹ said one ex-troll who, like many people I contacted, refused to disclose his legal identity.<sup>102</sup>

Die *lulz* als Freude am Zündeln, Beleidigen, Einschüchtern und Bloßstellen sind ein Effekt transgressiv-destruktiver Kommunikationsformen – und diejenigen Polit-*memes*, die, wie Pepe, solchem gemeinschaftlichen Tun in der ort- und zeitlosen digitalen Sphäre Vorschub leisten, sind keine oder zumindest ganz sicher nicht nur Träger von Partizipation, Kommunikation und Emanzipation. Eher sind solche *memes* Mittel einer drastischen Form des *trolling*, wie sie etwa der unter dem Pseudonym Weev firmierende Hacker und Neonazi Andrew Auernheimer praktiziert. Indem solche *memes* nämlich die Grenzen des guten Geschmacks und der *political correctness* verletzen, scheiden sie die – amüsiert lächelnden – Eingeweihten von den – sich irritiert und verstört abwendenden – *normies* (dies der abwertende *Achan*-Begriff für ›normale‹ Menschen, die nicht an der *Chan*-Kultur teilhaben). So dienen toxische *memes* jener »Internet eugenics«,<sup>103</sup> die Weev anstrebt, also einer brutalen Selektion, einer Abschottung der Insider-Wagenburg gegen die ›normale‹ Außenwelt und ihre Zumutungen, und so gesehen sind sie nicht ein Mittel der, sondern ein Statement *gegen* Partizipation: »I make people afraid for their lives. I want everyone off the Internet. Bloggers are filth. [...] Blogging gives the illusion of participation to a bunch of retards.«<sup>104</sup>

Politische *memes* und *meme*-Konfigurationen lassen sich also in teilweiser Abgrenzung von Shifman anhand der folgenden drei Kategorien fassen, wobei Shifmans *meme*-Typologie in einen einzigen Subtypus zusammengefasst wird. Hinzu kommen im Lichte der hier analysierten Dynamiken zwei neue Klassifikationsraster des politischen *meme*, welche eine optimistische Sichtweise dezidiert relativieren:

1) Das *meme* als produktiver Beitrag zur politischen Kultur: Die kommunikativ-partizipatorischen Funktionsbestimmungen im Sinne Shifmans (Überzeugung, Fürsprache, Graswurzelaktionen, Ausdruck und Diskussion).

2) Das *meme* als semantisch volatiles und mit bestehenden erzählerischen und bildlichen Kontexten verknüpfbares Medium der ambivalenten Replikation: Politisch vereinnahmte *memes* können, wie hier am Beispiel des Superhelden Captain America herausgearbeitet wurde, selbst bei intendierter Eindeutigkeit zu Trägern politisch konträrer Bedeutungen werden. Das geht einher mit Streitigkeiten um die Deutungshoheit in der digitalen und der ›realen‹ Welt im Zuge der »online culture wars«<sup>105</sup> (die sich zunehmend auch »offline«<sup>106</sup> manifestieren): Der konkrete Gebrauch der Bildlichkeiten stößt auf verfestigte Rezeptionserwartungen und einen rigiden »interpretativen Rahmen|«; die den *memes* innewohnende Doppelcodierung von *imitatio* und Mutation wird nicht geduldet, und zwar, wie die allseitige Ablehnung von Nick Spencers Captain America deutlich macht, auf ›linker‹ wie ›rechter‹ Seite.

3) Das *meme* als semantisch volatile, toxische und mit umfassenderen erzählerischen und bildlichen Kontexten verknüpfbare Form der Sabotage, also der intendierten Disruption: Am Pepe-*meme* kann gezeigt werden, dass memetische Kommunikation auch und gerade auf die Unterminierung deliberativer Prozesse und politischer Partizipation abzielen kann. Auch diese memetische Aktivität fügt sich in einen interpretativen Rahmen, von dem nicht abgewichen werden darf und aus dem die fragliche Bildlichkeit nicht rekuperiert werden kann, wie Matt Furies vergebliche Bemühungen um eine ›Dekontaminierung‹ Pepes belegen.<sup>107</sup>

Am Beispiel Pepe lassen sich indessen auch die Grenzen des memetischen *hate speech* beobachten. Zwar können politische *memes* offensichtlich binnen kürzester Zeit ein fatales Ausmaß an Aufmerksamkeit erregen, propagandistische Wirkung entfalten und verwirrende Überlappungen der ›esoterischen‹ und der ›exoterischen‹ Rezeptionskreise bewirken. Doch scheint sich die Überführung der (toxischen) memetischen in eine (toxische) politische Praxis, die Schaffung tatsächlicher aktivistischer Teilhabe jenseits der *lulz*-Generierung, dann doch eher schwierig zu gestalten. Davon zeugt ein ebenfalls viral gewordenes Video,<sup>108</sup> das einen jungen Trump-Anhänger mit mutmaßlichem *alt-right*-Hintergrund an einer rassistischen Demonstration in Houston zeigt: Die offenbar nicht besonders internetaffinen Rechtsextremen entfernen den Demonstranten gewaltsam, als er Transparente mit dem Pepe-*meme* aufstellt; seine Proteste (»but these are good *memes*!«) fruchten nichts (»dude, this isn't Comic-Con!«<sup>109</sup>). Diejenigen Akteure, die sich nicht an der digital und memetisch replizierten und vermittelten Realität orientieren, sondern genuinen rechtsextremen Akti-

vismus betreiben, akzeptieren Pepe (noch?) nicht. Das inhärente »polysemell Potenzial« selbst der maximal korrumpierten Bildlichkeit des Cartoonfroschs wird augenscheinlich von jenen intuitiv als Bedrohung empfunden, die sich in ihrem gemeinschaftlichen Handeln vollkommener und gänzlich unironischer Eindeutigkeit verschrieben haben: Wo die eingefleischten Rassisten und Sexisten am Werk sind, werden *lutz* und Mehrdeutigkeit, werden kommunikative Ambivalenz und die Mechanismen memetischer Replikation nicht toleriert.

### Anmerkungen

- 1 Die Autoren bedanken sich bei Michael Franz für die ungemein anregenden und produktiven Rückmeldungen zu einer früheren Fassung dieses Aufsatzes.
- 2 Felix Stalder, *Kultur der Digitalität*, Berlin 2016.
- 3 Siehe zu diesen drei ästhetischen Hauptmerkmalen der ›Kultur der Digitalität‹ ebd., 11 ff.
- 4 Richard Dawkins, *The Selfish Gene*, Oxford–New York 1989, 192.
- 5 Stalder, *Digitalität*, 97.
- 6 Ebd.
- 7 Limor Shifman, *Meme. Kunst, Kultur und Politik im digitalen Zeitalter*, Berlin 2014, 44.
- 8 Stalder, *Digitalität*, 98.
- 9 Shifman, *Meme*, 56; Hvhg. im Original.
- 10 Ebd., 114; Hvhg. im Original.
- 11 Ebd.
- 12 Shifman, *Meme*, 116f.; Hvhg. im Original. Shifmans Optimismus in Bezug auf *memes* könnte mit der Entstehungsphase ihres 2014 erschienenen Buchs zusammenhängen: Bevor die *alt-right* nämlich ab etwa 2015 massiv mit ›rechten‹ *memes* in die US-Politik einzugreifen versuchte, waren viele Beobachterinnen und Beobachter geneigt, primär oder ausschließlich das positive Potenzial dieser digitalen Einheiten wahrzunehmen. Douglas Haddow hielt kurz vor den Präsidentschaftswahlen im *Guardian* fest: »Back in 2010, the idea of using memes to political ends was still housed within a fairly slim leftist-activist corridor – it was a tool that seemed entirely of our own creation, and entirely under our control. We viewed memes as a vehicle through which activists could speak truth to power – they were molotov Jpegs to be thrown at corporate hegemony’s bulletproof limousine. Never in our most ironic dreams did we think that the spirit of our tired, lager-fueled pissstakes would end up leading to a resurgence of white nationalism and make the prospect of a fascist America faintly realistic. But the internet is weird like that. It takes things and twists them.« (Douglas Haddow, *Meme Warfare. How the Power of Mass Replication Has Poisoned the US Election*, in: *The Guardian*, 4.11.2016; <https://www.theguardian.com/us-news/2016/nov/04/political-memes-2016-election-hillary-clinton-donald-trump> [letzter Zugriff 13.11.2017]).
- 13 Shifman, *Meme*, 143.
- 14 Angela Nagle, *Kill all Normies. Online Culture Wars From Achan and Tumblr to Trump and the Alt-Right*, Winchester–Washington 2017, 12.
- 15 Vgl. zum Phänomen allgemein Rob Salkowitz, *Superheroes Are Being Recruited Into The Anti-Trump Resistance*; <https://www.forbes.com/sites/robsalkowitz/2017/01/30/>

- superheroes-are-being-recruited-into-the-anti-trump-resistance/#7b4f60524c10  
lletzter Zugriff 18.8.2017l.
- 16 Pierre Couperie, *A History of Comic Strip*, New York 1968, 83. Die Äußerung stand im Zusammenhang mit einer Geschichte, in der Superman eine amerikanische Invasion Europas vorbereitet.
- 17 *Captain America* 1, 1941 (Joe Simon und Jack Kirby).
- 18 Vgl. z. B. [https://img.memecdn.com/captain-america-punching-hitler\\_o\\_493519.jpg](https://img.memecdn.com/captain-america-punching-hitler_o_493519.jpg); [https://4.bp.blogspot.com/-k3AcaKtn2E/V6V615HoiI/AAAAAAAAAWI/1vZbVPW-QLJ0p-hldPgleurwpRWkVCbFMQCEw/s1600/TrumpPunch\\_color\\_v1.jpg](https://4.bp.blogspot.com/-k3AcaKtn2E/V6V615HoiI/AAAAAAAAAWI/1vZbVPW-QLJ0p-hldPgleurwpRWkVCbFMQCEw/s1600/TrumpPunch_color_v1.jpg); <http://i.imgur.com/zlpaQ8o.jpg>; [https://68.media.tumblr.com/81c036cbb8a39562bdff1be61e1fd13/tumblr\\_oqce8skkXYg1u0qbhgo1\\_1280.jpg](https://68.media.tumblr.com/81c036cbb8a39562bdff1be61e1fd13/tumblr_oqce8skkXYg1u0qbhgo1_1280.jpg); [https://res.cloudinary.com/tee-public/image/private/s--GRILB4tp--/b\\_rgb:cae0c7,c\\_limit,f\\_jpg,h\\_800,q\\_90,w\\_800/v1486359855/production/designs/1184970\\_1.jpg](https://res.cloudinary.com/tee-public/image/private/s--GRILB4tp--/b_rgb:cae0c7,c_limit,f_jpg,h_800,q_90,w_800/v1486359855/production/designs/1184970_1.jpg) lletzter Zugriff 18.8.2017l. Auch in offiziellen Comics finden sich Transformationen des Covers, wenn zum Beispiel die Figur America Chavez, eine lesbische Latina, Hitler einen Hieb versetzt. *America* 1 (Gabby Rivera und Joe Quinones); <https://www.bleedingcool.com/wp-content/uploads/2017/04/America-Issue-1-pic-2-768x1085.jpg> lletzter Zugriff 18.8.2017l.
- 19 Vgl. für eine kritische Relektüre von *Captain-America*-Comics als Vehikel von Nationalismus Jason Dittmer, *Captain America and the Nationalist Superhero. Metaphors, Narratives, and Geopolitics*, Philadelphia 2013.
- 20 <http://sobored.org/wp-content/uploads/2016/05/CaptainAmerica-Punches-Trump-intheface-DenisCaron.png> lletzter Zugriff 18.8.2017l.
- 21 <http://media.breitbart.com/media/2016/06/Bernie-Captain-America.jpeg> lletzter Zugriff 18.8.2017l.
- 22 Gezeichnet von Matt Stefani. Bild abrufbar unter <https://19818-pressedn-pagely.netdna-ssl.com/wp-content/uploads/e5c/65/kamala1.jpg> lletzter Zugriff 18.8.2017l.
- 23 Gavia Baker-Whitelaw, *Fanart shows Muslim superhero Ms. Marvel punching Donald Trump in the face*; <https://www.dailydot.com/parsec/kamala-khan-marvel-donald-trump-fanart/> lletzter Zugriff 18.8.2017l.
- 24 Hamdan Azhar, *›Captain America fought fascism‹. Dispatches from the Inauguration of Donald Trump*; <http://nation.com.pk/blogs/27-Jan-2017/captain-america-fought-fascism-dispatches-from-the-inauguration-of-donald-trump> lletzter Zugriff 17.8.2017l.
- 25 <https://www.youtube.com/watch?v=9rh1dhur4al> lletzter Zugriff 17.8.2017l.
- 26 Vgl. z. B. <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/53/12/3a/53123a0bbe45781519177ad8e5185fac.jpg> lletzter Zugriff 18.8.2017l. Zur Transformation des viralen Videos in ein Meme vgl. <http://knowyourmeme.com/memes/richard-spencer-punched-in-the-face> lletzter Zugriff 31.8.2017l.
- 27 Vgl. zur Geschichte des memes auch Abby Ohlheiser, *A step-by-step guide to a meme about punching a Nazi in the face*; [https://www.washingtonpost.com/news/the-intersect/wp/2017/01/23/a-step-by-step-guide-to-a-meme-about-punching-a-nazi-in-the-face/?utm\\_term=.94044c95d32b](https://www.washingtonpost.com/news/the-intersect/wp/2017/01/23/a-step-by-step-guide-to-a-meme-about-punching-a-nazi-in-the-face/?utm_term=.94044c95d32b) lletzter Zugriff 18.8.2017l.
- 28 Tauriq Moosa, *The ›punch a Nazi‹ meme. What are the ethics of punching Nazis?;* <https://www.theguardian.com/science/brain-flapping/2017/jan/31/the-punch-a-nazi-meme-what-are-the-ethics-of-punching-nazis> lletzter Zugriff 18.8.2017l.
- 29 Vgl. zu Reaktionen aus der Comicszene allgemein <https://www.bleedingcool.com/2017/08/12/twitterverse-protests-charlottesville/> lletzter Zugriff 18.8.2017l.
- 30 Vgl. zum hashtag auch <https://www.bleedingcool.com/2017/08/12/comicshatenazis-hashtag-america-needs/> lletzter Zugriff 18.8.2017l.

- 31 Spencer führte nach zahlreichen Angriffen in einem späteren Tweet aus: »Just because I see people drawing an inaccurate line: once the nazi takes a swing, totally fair game. That's my read.«
- 32 Vgl. z. B. <https://www.youtube.com/watch?v=2UV-hFufM4Y>; <https://www.youtube.com/watch?v=Z6jFzGfSV7w> Iletzter Zugriff 18.8.2017l.
- 33 <https://i.imgur.com/1nbx6b.jpg> Iletzter Zugriff 18.8.2017l.
- 34 <https://imgflip.com/i/1nbwua> Iletzter Zugriff 18.8.2017l.
- 35 [https://3.bp.blogspot.com/-Hwiy3rIFYUw/WS-cN6PjG4I/AAAAAAAAAM1Y/5QQFI-7WbXPoD9mxa1Zs9FuJd-r3PUB6\\_wCLcB/s1600/Screen%2BShot%2B2017-06-01%2Bat%2B12.43.58%2BAM.png](https://3.bp.blogspot.com/-Hwiy3rIFYUw/WS-cN6PjG4I/AAAAAAAAAM1Y/5QQFI-7WbXPoD9mxa1Zs9FuJd-r3PUB6_wCLcB/s1600/Screen%2BShot%2B2017-06-01%2Bat%2B12.43.58%2BAM.png) Iletzter Zugriff 18.8.2017l.
- 36 Rob Salkowitz, *Superheroes Are Being Recruited Into The Anti-Trump Resistance*; <https://www.forbes.com/sites/robsalkowitz/2017/01/30/superheroes-are-being-recruited-into-the-anti-trump-resistance/#7b4f60524c10> Iletzter Zugriff 18.8.2017l.
- 37 Vgl. zu Rassismus in *Superman-Comics* Todd S. Munson, »*Superman Says You Can Slap a Jap!*« *The Man of Steel and Race Hatred in World War II*, in: Joseph Darowski (Hg.), *The Ages of Superman. Essays on the Man of Steel in Changing Times*, Jefferson/NC 2012, 5–15.
- 38 Vgl. zur Darstellung Captain Americas in der Ära Reagan z. B. Mike S. DuBose, *Holding Out for a Hero. Reaganism, Comic Book Vigilantes, and Captain America*, in: *The Journal of Popular Culture*, 40(2007)6, 915–935.
- 39 Vgl. Cord Scott, *Written in Red, White, and Blue. A Comparison of Comic Book Propaganda from World War II and September 11*, in: *The Journal of Popular Culture*, 40(2007)2, 325–343.
- 40 Umberto Eco, *Der Mythos von Superman*, in: ders., *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*, hg. und übers. von Max Looser, Frankfurt/Main 1984 [1964], 187–222.
- 41 Vgl. zur Geschichte der fiktionalen Organisation <http://marvel.com/universe/Hydra#axzz4q1p7fvqY> Iletzter Zugriff 17.8.2017l.
- 42 *Captain America: Steve Rogers* 1, 2016. Später stellt sich heraus, dass der fragliche Held, Jack Flag, schwer verletzt überlebt hat und in einem Koma liegt. In *Captain America: Steve Rogers* 10, 2017, erfährt Rogers, dass Flags Familie die lebenserhaltenden Maßnahmen einstellen lässt, was ihm einen weiteren Mordversuch erspart.
- 43 Vgl. z. B. Twitter hashtag #SayNoToHydraCap: [https://twitter.com/hashtag/SayNoToHydraCap?src=hash&ref\\_src=twsrc%5Etfw](https://twitter.com/hashtag/SayNoToHydraCap?src=hash&ref_src=twsrc%5Etfw) Iletzter Zugriff 17.8.2017l. Auf 4chan fanden sich ebenfalls zahlreiche *threads*, in denen sich Befürworter und Gegner der narrativen Entscheidung Dispute lieferten. Das kurzlebige *board* 4chan archiviert jedoch keine Konversationen. Vgl. zu den Reaktionen allgemein auch <https://www.themarysue.com/say-no-to-hydra-cap/>; <http://www.mtv.com/news/2885635/captain-america-hydra-nazi-allegiance-comics-marvel-fan-reactions/> Iletzter Zugriff 17.8.2017l.
- 44 <http://knowyourmeme.com/memes/captain-hydra-captain-america-hail-hydra-edits> Iletzter Zugriff 17.8.2017l. Das *Hail-Hydra-meme* selber überschneidet sich teilweise wieder mit dem *Cap-punches-Hitler-meme*, wenn der ›echte‹ Captain etwa HYDRA-Captain America züchtigen darf; <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/63/4b/6c/634b6c0ba80c929cf05d95b3f4ed4178--captain-american-hail-hydra.jpg> Iletzter Zugriff 18.8.2017l.
- 45 Was in der Internetkultur wiederum von Trump-Anhängern oder allgemein von Gegnern der progressiven, linken Kräfte in Amerika aufgegriffen und scharf kritisiert wurde; vgl. z. B. <https://www.youtube.com/watch?v=Z6jFzGfSV7w> Iletzter Zugriff 18.8.2017l. Vgl. zur fiktionalen Präsenz Trumps im Universum der Marvelco-

- mics auch [http://marvel.wikia.com/wiki/Donald\\_Trump\\_\(Earth-616\)](http://marvel.wikia.com/wiki/Donald_Trump_(Earth-616)) |letzter Zugriff 18.8.2017|.
- 46 <https://www.themarysue.com/say-no-to-hydra-cap/> |letzter Zugriff 18.8.2017|.
- 47 *Free Comic Book Day. Secret Empire* (Nick Spencer, Andrea Sorrentino), 2017.
- 48 *Secret Empire* 7, 2017.
- 49 *Secret Empire* 10, 2017.
- 50 <http://bartony.tumblr.com/post/164794662230> |letzter Zugriff 31.8.2017|.
- 51 <https://sabreemc.tumblr.com/post/164803787183/i-teared-up-at-realsteve-talking-to-that-little>; vgl. auch <http://jayleeg.tumblr.com/post/164790595677/classic-reals-teve-rogers-speech-i-missed-him-so>; <http://jayleeg.tumblr.com/post/164789987152/finally-the-hellscape-is-over-our-steve-is-back> |letzter Zugriff 31.8.2017|.
- 52 Die Reaktionen reichten bis hin zu Todesdrohungen; vgl. z. B. <https://www.bleeding-cool.com/2016/05/25/captain-america-writer-nick-spencer-gets-death-threats-on-social-media/> |letzter Zugriff 18.8.2017|.
- 53 Vgl. z. B. Joshua Davison, *Secret Empire #10 Review. A Better Ending Than This Series Earned*; <https://www.bleedingcool.com/2017/08/30/secret-empire-10-review-better-ending/> |letzter Zugriff 31.8.2017|.
- 54 <https://www.change.org/p/marvel-say-no-to-hydra-cap-211463b1-9d7d-4327-acb5-9e1631a2044d> |letzter Zugriff 18.8.2017|.
- 55 Vgl. z. B. <http://onemuseleft.tumblr.com/post/159925031125/sabreemc-colonel-rogers-i-know-hes-hydra-in> |letzter Zugriff 18.8.2017|, mit dem Verweis, die HYDRA-Captain-America-Geschichte sei »basically propaganda at this point«. Auf die zahlreichen entsprechenden Angriffe reagierte Spencer mit einem Tweet: »It's a weird fuckin world where writing a story where fascists are the unambiguous villains makes you a fascist sympathizer.«
- 56 <https://amazingcavalieri.blogspot.ch/2017/05/a-primer-on-nick-spencers-shitty.html> |letzter Zugriff 31.8.2017|. Eine längere Antwort auf den aus diesem Blogbeitrag resultierenden Aufschrift verfasste Rich Johnston, der auch auf die Differenz zwischen gewissen »konservativen« Überzeugungen und den Ideologien hinwies, wie sie etwa die *white supremacists* vertreten. Rich Johnston, *A Primer on Nick Spencer's... Cincinnati Politics*; <https://www.bleedingcool.com/2017/05/11/a-primer-on-nick-spencers-cincinnati-politics/> |letzter Zugriff 31.8.2017|. Auch nach dem Finale der Geschichte und der Rückkehr des »guten« Captain findet sich auf den sozialen Netzwerken Kritik an Leserinnen und Lesern, die nun willig seien, dem »liberal« »scumbag« Nick Spencer mit seiner »horribly racist platform« zu vergeben (<http://krusca.tumblr.com/post/164793317378/lmao-holy-fuckballs-ofc-i-come-back-to-tx-tumblr-for> |letzter Zugriff 31.8.2017|).
- 57 Stalder, *Digitalität*, S. 137.
- 58 Alle zitiert in <https://www.bleedingcool.com/2016/05/25/captain-america-writer-nick-spencer-gets-death-threats-on-social-media/> |letzter Zugriff 18.8.2017|.
- 59 Vgl. z. B. <https://twitter.com/WeaponXKP21/status/898079731916173312> |letzter Zugriff 18.8.2017|.
- 60 Shifman, *Meme*, 115.
- 61 Siehe hierzu Jacques Rancière, *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, Frankfurt/Main 1995; Colin Crouch, *Postdemokratie*, Frankfurt/Main 2008.
- 62 Crouch, *Postdemokratie*, 10.
- 63 Stalder, *Digitalität*, 230.
- 64 Ebd., 240. Noch gibt es keine gesamtgesellschaftliche Debatte darüber, was diese Verflechtung von vermeintlich totaler Redefreiheit und gleichzeitigem Kontrollver-

lust über persönliche Daten im digitalen Raum für demokratische Gemeinwesen bedeutet. Der Medienwissenschaftler Bernhard Pörksen schlägt den Begriff der »Hyperintermediation« vor, um die Situation zu erfassen: »[D]ie Welt list durchdrungen von Medien- und Netzwerkeffekten und neuen intransparent agierenden Gatekeepern, die als weitgehend unsichtbare Instanzen der Vorfilterung [...] wirken – ein Phänomen, das sich mit dem [...] Begriff *Hyperintermediation* bezeichnen lässt. Es sind Suchmaschinen und soziale Netzwerke, die es überhaupt erst ermöglichen, all die Ideen und Einfälle, all die Daten und Dokumente ausfindig zu machen und dann zu verbreiten. Sie werden von Milliarden von Menschen täglich genutzt. Und sie organisieren das, was öffentlich wirksam wird, mit Hilfe von Algorithmen und wirken als Weltbildmaschinen eigener Art, als globale Monopole der Wirklichkeitskonstruktion, die längst mächtiger sind als die klassischen Nachrichtenmacher und die traditionellen Massenmedien. Die algorithmische Vorfilterung ist, entgegen anderslautender Behauptungen, nicht notwendig neutral.« (Bernhard Pörksen, *Die große Gereiztheit. Wege aus der kollektiven Erregung*, München 2018, 64; Hvhg. im Original).

- 65 Eine solche konstruktive Nutzbarmachung memetischer Kommunikationsformen manifestiert sich in jüngster Zeit auch in den Massenprotesten von US-amerikanischen Schülerinnen und Schülern seit dem Amoklauf an der Marjory Stoneman Douglas High School in Florida vom 14. Februar 2018. Die jugendlichen AktivistInnen, die sich für eine Verschärfung der Waffengesetze starkmachen, haben bedruckte Preisschilder mit dem Betrag von einem Dollar und fünf Cent zum *meme* erhoben, das im Rahmen der sogenannten *March-for-our-Lives*-Demonstrationen öffentlich zur Schau gestellt und fotografisch-viral im Internet weiterverbreitet wird. Der Geldbetrag beziffert die genaue Summe, die der republikanische Senator Marco Rubio in Form von Spenden der Waffenlobby pro Schülerin und Schüler im Bundesstaat Florida eingenommen hat: 3,3 Millionen Dollar geteilt durch 3,1 Millionen Schülerinnen und Schüler ergibt einen Pro-Kopf-Betrag von – eben – 1.05 Dollar. Dieses *meme* wirkt zweifellos als Instrument politischer Mobilisierung, weil es in besonders plastischer Weise auf die dubiosen Interessenbindungen eines Politikers aufmerksam macht und dabei zu suggerieren vermag, dass dieser nicht nur ›gekauft‹, sondern im Zuge einer zynischen Güterabwägung auch bereit ist, Menschenleben mit einem monetären ›Preis‹ zu versehen.
- 66 Nagle, *Normies*, 62.
- 67 Ebd., 7.
- 68 Ian Bogost, *Things You Can't Talk About in a Coca-Cola Ad*, in: *The Atlantic*, 28.1.2016; <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2016/01/things-you-cant-talk-about-in-a-coca-cola-ad/431628/> |letzter Zugriff 9.10.2017.
- 69 [https://datasociety.net/pubs/oh/DataAndSociety\\_MediaManipulationAndDisinformationOnline.pdf](https://datasociety.net/pubs/oh/DataAndSociety_MediaManipulationAndDisinformationOnline.pdf) |letzter Zugriff 9.10.2017.
- 70 Zit. nach Jason Wilson, *Hiding in plain sight: how the ›alt-right‹ is weaponizing irony to spread fascism*, in: *The Guardian*, 23.5.2017; <https://www.theguardian.com/technology/2017/may/23/alt-right-online-humor-as-a-weapon-facism> |letzter Zugriff 9.10.2017.
- 71 Die beiden vorangehenen Abschnitte entstammen mit einigen Anpassungen Julian Reidy, ›*I forgot how hilarious Nietzsche is*‹. ›*Politischer*‹ *Nietzsche bei der internationalen ›Neuen Rechten‹ als Figuration des ›Unpolitischen‹ bei Thomas Mann* |Publikation in Vorbereitung|.
- 72 Beispielsweise darf keine Kinderpornographie gepostet werden, und disruptive ›In-



vasionen anderer Websites oder Plattformen werden inzwischen ebenfalls nicht mehr geduldet. »Ultimately the power lies in the community to dictate its own standard« – so erklärte *Achan*-Gründer Christopher Poole 2008 gegenüber dem *New York Times Magazine* die »no rules«-Politik von /b/ (Mattathias Schwartz, *The Trolls Among Us*, in: *New York Times Magazine*, 3.9.2008; <http://www.nytimes.com/2008/08/03/magazine/03trolls-t.html> [letzter Zugriff 8.8.2017]).

73 Shifman, *Meme*, 44.

74 Die *meme*-Datenbank knowyourmeme.com postuliert als Anfangspunkt der rechts-extremen Vereinnahmung Pepees einen *Achan*-Post vom 22. Juli 2015, auf dem Pepe mit Trump-Frisur zu sehen ist, wie er sich an einem Grenzzaun ergötzt, der illegale Einwanderer von den USA fernhält.

75 Siehe [https://twitter.com/realDonaldTrump/status/653856168402681856?ref\\_src=twsrc%5Etfw](https://twitter.com/realDonaldTrump/status/653856168402681856?ref_src=twsrc%5Etfw) [letzter Zugriff 8.8.2017].

76 Siehe <https://www.youtube.com/watch?v=MKH6PAoUuD0> [letzter Zugriff 8.8.2017].

77 Caitlin Dickson, *Trump's Son, adviser share image featuring white nationalists' favorite cartoon frog*, in: *Yahoo News*, 12.9.2016; <https://www.yahoo.com/news/trumps-son-adviser-share-image-featuring-white-nationalists-favorite-cartoon-frog-170540004.html> [letzter Zugriff 8.8.2017].

78 Zit. nach Gideon Resnick, *Achan 4 Trump*, in: *The Daily Beast*, 25.10.2015; <http://www.thedailybeast.com/4chan-4-trump> [letzter Zugriff 8.8.2017].

79 Siehe Olivia Nuzzi, *How Pepe the Frog Became a Nazi Trump Supporter and Alt-Right Symbol*, in: *The Daily Beast*, 26.5.2016; <http://www.thedailybeast.com/how-pepe-the-frog-became-a-nazi-trump-supporter-and-alt-right-symbol> [letzter Zugriff 8.8.2017].

80 Siehe Jonah Bennett, *Here's How Two Twitter Pranksters Convinced The World That Pepe The Frog Meme Is Just A Front For White Nationalism*, in: *The Daily Caller*, 14.9.2016; <http://dailycaller.com/2016/09/14/heres-how-two-twitter-pranksters-convinced-the-world-that-pepe-the-frog-meme-is-just-a-front-for-white-nationalism/> [letzter Zugriff 8.8.2017].

81 Nuzzi, *How Pepe...*, o. S.

82 Siehe hierzu ausführlich Stalder, *Digitalität*, 138–141.

83 Gegründet wurde *Achan* 2003 vom damals fünfzehn Jahre alten Christopher Poole. 2015 verkaufte er das Forum an seinen heutigen Besitzer Hiroyuki Nishimura.

84 Stalder, *Digitalität*, 189.

85 Nuzzi, *How Pepe...*, o. S.

86 Vgl. <https://www.adl.org/education/references/hate-symbols/pepe-the-frog> [letzter Zugriff 8.8.2017].

87 Vgl. ebd.

88 Vgl. Elizabeth Chan, *Donald Trump, Pepe the frog, and white supremacists. An explainer*; <https://www.hillaryclinton.com/feed/donald-trump-pepe-the-frog-and-white-supremacists-an-explainer> [letzter Zugriff 8.8.2017].

89 Vgl. ebd.

90 Vgl. <http://fantagraphics.com/flog/truthaboutpepe/> [letzter Zugriff 8.8.2017].

91 Vgl. [https://www.adl.org/news/press-releases/adl-joins-with-pepe-creator-matt-furie-in-social-media-campaign-to-savepepe#.WAKCn\\_krLcs](https://www.adl.org/news/press-releases/adl-joins-with-pepe-creator-matt-furie-in-social-media-campaign-to-savepepe#.WAKCn_krLcs) [letzter Zugriff 8.8.2017].

92 <https://www.bleedingcool.com/2017/05/07/matt-furie-killed-off-pepe-frog-free-comic-book-day/> [letzter Zugriff 8.8.2017].

93 Emilia Gomart, Maarten Hajer, »Is that politics?« *For an Inquiry Into Forms in Contemporary Politics*, in: Bernward Joerges, Helga Nowotny (Hg.), *Social Studies of Science and Technology. Looking back, Ahead*, Dordrecht 2003, 33–61, hier 45.



94 Shifman, *Meme*, 137.

95 Ebd., 117; Hvhg. im Original.

96 Nagle, *Normies*, 2.

97 Vgl. Anm. 64.

98 Nagle, *Normies*, 3.

99 Ebd., 5.

100 Ebd., 67.

101 Nagle postuliert eine gewagte, aber überzeugende diachrone Verbindung zwischen der *meme*-Praxis und der Entdeckung von »extreme transgression« als Remedur und »counterforce« gegen »ennui, boredom and inertia« in der Romantik (ebd., 35). Die von Nagle herausgearbeitete pikante Pointe dieser Perspektivierung besteht dann darin, dass die *meme*-Rassisten der *alt-right* in eine phasenweise durchaus ›linke‹ Traditionslinie ästhetischen Nonkonformismus zu stehen kommen, und also beispielsweise als zum Nihilismus tendierende Erben der Situationisten und überhaupt der provokativen Gegenkultur der Sechzigerjahre verstanden werden können.

102 Schwartz, *The Trolls Among Us*, o. S.

103 Zit. nach ebd.

104 Zit. ebd. Weev machte diese Äußerung im Jahr 2008; heute würde er wohl nicht mehr von ›Bloggern‹ sprechen, sondern von denen, welche die ›Blogger‹ beerbt haben, wenn es um die digitale Produktion und Rezeption von tagedbuchartigen, subjektiv gefärbten Inhalten geht: von Usern auf Plattformen wie Twitter und insbesondere Tumblr.

105 Nagle, *Normies*, 120.

106 Ebd., 117.

107 Interessanterweise scheinen sich auch in diesem Punkt beide Seiten dem interpretativen Rahmen zu fügen und Ambivalenz tunlichst zu vermeiden. Zwar gibt es ›linke‹ Versuche, Pepe zu appropriieren (siehe z. B. <http://i.imgur.com/DGReVUq.png> [letzter Zugriff 5.9.2017]; [http://66.media.tumblr.com/e2b362446f1f97f5c6d2dc33d0cf7c7c/tumblr\\_inline\\_odtj56bx0a1ts3plz\\_1280.jpg](http://66.media.tumblr.com/e2b362446f1f97f5c6d2dc33d0cf7c7c/tumblr_inline_odtj56bx0a1ts3plz_1280.jpg) [letzter Zugriff 5.9.2017]), doch zumeist lässt man sich auch auf dieser Seite auf die von der *alt-right* vorgegebene Dramaturgie ein: denn im Vergleich zu solchen Resemantisierungen des Froschs überwiegen Darstellungen, in denen er Gewalt erleidet, wodurch er vollends zum Symbol der *alt-right* hypostasiert, mithin aufgegeben und den Rechtsextremen überlassen wird. So kreierte etwa linke Demonstranten im Rahmen der Proteste in Charlottesville eine Barrikade, auf der unter der Parole »alt-right scum your time has come« ein geköpfter Pepe mit Ku-Klux-Klan-Kapuze zu sehen ist (<https://i.redd.it/690uvdodfcfz.png> [letzter Zugriff 5.9.2017]), und im Internet kursieren *memes*, in denen Pepe (zuweilen in Trump-Form) brutale Faustschläge einstecken muss (z. B. <https://i.redd.it/xno9042cdyyx.png>; als T-Shirt-Design <https://www.teepublic.com/t-shirt/1265694-goodnight-alt-right> [letzter Zugriff 5.9.2017]).

108 <https://streamable.com/ypyc0> [letzter Zugriff 8.8.2017].

109 Comic-Cons sind in verschiedenen Städten vornehmlich US-Amerikas und Europas stattfindende Comic-Veranstaltungen, auf der ComieliebhaberInnen und -AutorInnen aus aller Welt zusammenkommen.

---

*Thalia Vollstedt*

## Vergleichende Mediomythologie

*Online-Mythen und ihre mediävistischen Dimensionen*

---

Mediomythologie<sup>1</sup> untersucht das Entstehen und Wirken von Mythen in Abhängigkeit von ihrer medialen Erscheinungsform. Seit dem Aufkommen der Massenmedien, insbesondere des Internets, sind die kulturellen und sozialen Mechanismen, denen die Mythologie in all ihrer Vielseitigkeit<sup>2</sup> angehört, mehr denn je an den Mediendiskurs gebunden. Treffend zusammengefasst findet sich die Auswirkung speziell des Internets auf die kulturelle Produktion in Henry Jenkins' Konzept der *participatory culture*, das auf fünf Grundbedingungen aufbaut:

1. relatively low barriers to artistic expression and civic engagement,
2. strong support for creating and sharing creation with others,
3. some type of informal mentorship whereby what is known by the most experienced is passed along to novices,
4. members who believe that their contributions matter, and
5. members who feel some degree of social connection with one another (at the least, they care what other people think about what they have created).<sup>3</sup>

Es liegt nahe, in diesen Forderungen das Internet wiederzuerkennen – oder besser: die Gesellschaft, die ihren kulturellen Austausch mehr und mehr ins Internet verlegt, die bloggt und postet und dabei unter anderem auch erzählt – und zwar jenseits vom geschlossenen Verlagssystem der herkömmlichen Buchkultur. Was dabei für alle zugänglich gemacht und so gewissermaßen demokratisiert wird, sind nicht nur die Chance auf ein Erzählen vor Publikum und der Austausch mit diesem Publikum sowie anderen Autoren; auch und vor allem etablierte Erzählwelten von J.R. Tolkiens *Mittelerde* bis zum *Marvel Cinematic Universe* werden über das Internet für jeden Erzählfreudigen verfügbar. In den letzten Jahren hat im Internet mit erstaunlichem Tempo eine Erzähltradition unter dem Schlagwort *Fanfiction* Form angenommen, die sich vom älteren Modell literarischen Erzählens, wie es sich in der sogenannten Gutenberg-Galaxis ausgebildet hat, merklich unterscheidet. Der Begriff der Mythologie verweist unter anderem genau auf das Konzept einer Erzählwelt, die nie in einem einzelnen Erzähltext abgeschlossen ist und die sich jeder Autor neu aneignen kann. So

führt dieser Begriff über die mythenarme Gutenberg-Galaxis zurück zu der sehr mythisch geprägten literarischen Praxis einer Epoche, die dem Internet zeitlich gesehen ferner liegt als selbst das älteste Druckmedium, dafür aber medial in den damals entsprechenden Kreisen annäherungsweise die Bedingungen der von Jenkins definierten *participatory culture* erfüllt haben dürfte: Das Mittelalter als Umbruchszeit vom mündlichen zum schriftlichen Erzählen ist mit seinen Mythen – König Artus darunter wohl der führende<sup>4</sup> – in ähnlicher Weise durch die medialen Bedingungen seines literarischen Austausches geprägt wie die sich rapide ausbildende Literarizität im Internet, die einen neuen Höhepunkt des mythischen Erzählens verspricht.

### *Fanfiction - literature goes online*

Die Zeiten, in denen ein Roman oder ein Comic auf der letzten Seite eines Buches endete, ein Bühnenstück mit dem letzten Akt, ein Film mit dem Nachspann und eine Fernsehserie in der letzten Episode der letzten Staffel – diese Zeiten sind vorbei. Auf Webseiten wie *fanfiction.net* oder *archiveofourown.org* kennen Geschichten, ganz gleich, in welchem Format und Medium sie ursprünglich erzählt wurden, keine Grenzen – weder narrative noch zeitliche oder räumliche, und mediale schon gar nicht. Vom kurzen *Oneshot* zur mehrteiligen Serie, von Vorgeschichten zu J.K. Rowlings *Harry Potter* über putative *missing scenes* aus den Episoden der *Star-Trek*-Serien bis hin zu Fortsetzungen der beliebtesten Broadway-Musicals posten und lesen die Fans auf diesen Seiten einfach alles.

Die ursprünglichen Geschichten werden dabei nicht nur erweitert, sondern oft auch resolut umgeschrieben: *Alternate-Universe-Fanfiction* und *Fix-its* verändern zentrale Elemente der Geschichte von einzelnen Handlungselementen bis hin zum gesamten Setting; mitunter bleiben kaum mehr als die Namen der Charaktere als erkennbarer Link zur Verankerung in einem bestimmten Fandom erhalten. So erzählt *MightHaveSecrets* – Fanfiction-Autoren agieren im Netz in aller Regel unter einem Alias – in *Efflorescence* die Liebesgeschichte der zu Beginn der Romanserie verstorbenen Eltern Harry Potters – nach eigener Aussage »as close to canon as is possible with Marauder-Era fics (given that we know relatively little about this time period)«,<sup>5</sup> also möglichst dicht an Rowlings Romanen orientiert, aber unter kreativer Ausnutzung der Lücken, die dort mit Blick auf die Elterngeschichte gelassen sind. Dagegen macht *Animallium* in *Wormwood and Asphodel*<sup>6</sup> den für Rowlings Handlung maßgeblichen Tod von Harrys Mutter ungeschehen und verändert damit auch den ganzen weiteren Verlauf dieser Handlung.

Im Falle einer Vereinbarkeit mit der Geschichte, wie sie in der offiziell autorisierten Fassung im Ursprungsmedium erzählt wurde, weisen entsprechende Fangeschichten dies mit der Bezeichnung *Canon compliant* aus, während Veränderungen an der ursprünglichen Geschichte mit dem Label *Canon divergent* versehen werden. Diese Zuschreibungen dienen wie die anderen sogenannten *Tags* vor allem auch der Orientierung auf den Fanfiction-Seiten, auf denen zu den beliebtesten Franchise-Namen jeweils Tausende von Texten gepostet sind. Die Notwendigkeit, den Rezipienten angesichts des überwältigenden Angebots die Möglichkeit zu geben, eine Vorauswahl anhand persönlicher Vorlieben zu treffen, hat dabei mit der Zeit ein beeindruckend präzises Kategorisierungssystem hervorgebracht, von Genrebezeichnungen und für die jeweiligen Fantexte handlungstragenden Charakteren über häufig verwendete Plotelemente bis hin zu der oben skizzierten Einordnung der Fangeschichte nach ihrem Verhältnis zum *Canon*, zur autorisierten Originalfassung der Geschichte des Franchise – also als *Canon compliant* oder *Canon divergent*, als *Fix-it* oder in einem *Alternate Universe* angesiedelt, als *Missing scene*, *Prequel*, *Alternate Ending* oder *Sequel*.

Solche Hilfestellungen bei der begrifflichen Erfassung der Fanfiction sind umso nötiger, als das Phänomen als solches in seiner Vielfältigkeit jede Kategorisierbarkeit unterläuft. Es gibt buchstäblich nichts, wofür die Fanfiction-Praxis nicht prinzipiell offen wäre. Und so bestehen auch noch innerhalb der durch die *Tags* eröffneten Kategorien zahllose verschiedene Möglichkeiten der Realisierung. *Missing scenes* zum Beispiel können für die Handlung irrelevante und damit aus gutem Grund im *Canon* nicht auserzählte Momente einfangen – so schließt *JB Harris (LizAna)* an die *Doctor-Who*-Episode *Journey's End* an, in der mehrere Figuren nach einer widerwilligen Trennung jeder für sich in Lebensgefahr geraten; der Fantext *Nothing Else To Say* schildert das emotional aufgeladene Wiedersehen im Anschluss, dessen Auserzählen *JB Harris (LizAna)* im vorgeschalteten Kommentar für dringend geboten hält, »[b]lasically because we didn't get a reunion scene in the actual show and I wanted one damn it!«.7 In der Darstellung des eigentlichen Erzähltextes scheint der Protagonist diese Ansicht zu teilen: »[H]e decided he was long overdue for those reunion hugs and pulled her against him. She wrapped her arms around his waist, holding on tightly like maybe part of her had thought she wasn't going to see him again. And maybe for a minute [...] she really had thought that.«8

Ebenso kann jedoch eine *Missing scene* auch in dem Sinne als fehlend empfunden werden, als ein Bruch in der Originalhandlung ausgemacht wird, den zu beheben die Fanfiction antritt; so stellt *Rochelle Templar* von der dritten zur vierten Staffel der Krimi-TV-Serie *Bones* im Verhältnis zwischen der

Figur Lance Sweets (John Francis Daley) und den anderen Hauptfiguren eine radikale Veränderung von feindseligem zu freundschaftlichem Verhalten fest, was eine Reihe von – in der Serie selbst unbeantworteten – Fragen aufwerfe: »This story explores the possible answers to these questions in a series of missing scenes from the episodes.«<sup>9</sup> Was folgt, sind vor allem lange Dialogszenen zwischen den Charakteren, die mehr als die auf die Krimihandlung gerichtete TV-Serie die Beziehungsdynamiken in den Blick nehmen und dabei der Verschiebung zwischen den beiden Staffeln eine organischere Entwicklung zugrunde zu legen versuchen.

Die Konzentration auf die persönlichen Beziehungen fiktionaler Figuren zueinander – oft unter massiver Zurückdrängung der sonstigen, etwa durch das Genre vorgegebenen Handlung – ist insgesamt typisch für Fanfiction. Ein besonders entscheidendes Orientierungsmerkmal innerhalb der Fanfiction-Archive bilden folgerichtig die *Pairings*, die Zuschreibungen einer romantischen Beziehung zu zwei (oder mehr) Charakteren. Diese Kombinationen können dabei dem Canon folgen oder – im Rahmen des als *shipping* bezeichneten Verfahrens – im *canonical universe* offiziell nicht liierten Charakteren eine romantische Beziehung zuschreiben. Unterschieden wird nach heterosexuellen (*het*) und homosexuellen (*slash*) Beziehungen, wobei insbesondere die *slash-community* einen wesentlichen Teil des Online-Bestands an Fanfiction ausmacht.<sup>10</sup>

Die *Infinite-Love*-Fanfiction-Serie des Autors mit dem Alias *realityisoverrated* vereint mehrere typische Merkmale der Fanfiction in zur Stunde 184 Einzelgeschichten mit teils mehreren Kapiteln. Sie beruht auf *Arrow*, der TV-Verfilmung der DC Superheldencomics zur *Green-Arrow*-Figur. *Infinite Love* übernimmt die erste Staffel der TV-Serie als Voraussetzung für die weitere Handlung und setzt mit einer entscheidenden Veränderung in der letzten Episode an: Tommy Merlyn (Colin Donnell), der beste Freund des Protagonisten Oliver Queen (Stephen Amell), stirbt in der TV-Serie im ersten Staffelfinale. In der *Infinite Love*-Fanfiction bleibt er dagegen am Leben, was in der Folge zu einer Dreierbeziehung und späteren Familiengründung mit Oliver und dessen Freundin Felicity (Emily Bett Rickards) führt. In der TV-Serie begegnet Tommy vor seinem Tod Felicity kein einziges Mal. Ab da orientiert sich die *Infinite Love*-Serie zunehmend lose am Handlungsverlauf von *Arrow* – Olivers Tätigkeit als Superheld spielt zwar, ebenso wie einzelne aus der TV-Serie übernommene Gegenspieler, noch eine Zeitlang eine Rolle, wird jedoch über lange Strecken von den Beziehungs- und Familienproblemen um ihn, Tommy und Felicity überlagert. So definiert *realityisoverrated* den Inhalt der Fanfiction-Serie denn auch ohne jeden Bezug zum Superheldengenre: »This [...] series explores the

relationship of Oliver, Felicity and Tommy over the decades – from Oliver and Tommy’s childhood to the three raising a family together.«<sup>11</sup>

Das entfernt die Figuren – von der Handlung ganz zu schweigen – beträchtlich von dem, was ihnen die ursprüngliche TV-Serie zugeschrieben hatte. Tommy Merlyn in *Dear Tooth Fairy* – Teil 172 der *Infinite Love*-Serie und innerhalb des Zeitrahmens der Handlungswelt lange nach Tommys erschütterndem Tod in der ersten *Arrow*-Staffel angesiedelt – dabei zu beobachten, wie er sich von einer kindlichen Krise um den Wackelzahn seiner kleinen Tochter überfordern lässt,<sup>12</sup> ist nicht ungewöhnlich für das, was die Fanfiction ermöglicht. Es bleibt die Frage, wie ernst all das im Vergleich mit der im Original festgeschriebenen Gegebenheit von Tommys Tod genommen werden kann – beziehungsweise wie ernst es von der (dem Hitcounter zufolge beachtlichen) Leserschaft genommen wird. Dabei ist die Ambitioniertheit des *Infinite Love*-Projekts allein schon mit Blick auf seine mittlerweile erreichte Länge kaum zu übersehen.

### *Jenseits der Gutenberg-Galaxis*

Zahlreiche Fanfiction-Autoren versehen ihre Texte mit *Disclaimern*, in denen sie die Ansprüche der Urheberrechtsinhaber anerkennen, die Verwendung der geistigen Inhalte aus dem Canon als reines Borgen einordnen und meist noch den völligen Ausschluss einer Kommerzialisierung des Fantextes betonen. Das ist freilich Formsache, doch zeigt sich darin nichtsdestoweniger die prekäre Lage, in der sich das Urheberrecht mit dem Aufkommen hochfrequenter Fanfiction im Internet befindet: Solange die Online-Archive das Posten und Lesen der Fanfiction nicht-kommerziell und barrierefrei zulassen, sind diese Vorgänge schwer zu unterbinden.

Und darin wiederum zeigt sich die tiefe Kluft zwischen der literarischen Praxis der Online-Kultur, der die heutige Fanfiction angehört, und der Gutenberg-Galaxis, deren Kind das Urheberrecht ist. Das Urheberrecht als der alleinige Anspruch identifizierbarer Individuen auf bestimmte Geschichten, Charaktere und Settings ist auf den Fanfiction-Seiten im Netz merklich außer Kraft: Hier eignen sich Hunderte bis Tausende von zusätzlichen Autoren die geistigen Inhalte der ursprünglichen, offiziellen Autoren und Urheberrechtsinhaber an, um sie in ihren Fantexten nach absolutem Gutdünken zu verwenden. Dass im Fall von nicht-kommerzieller Fanfiction dabei dem Ursprungsautor immerhin keine finanziellen Einnahmen aus seinen geistigen Inhalten entgehen, ist nur *ein* Aspekt; ein anderer ist der Anteil der Fanfiction an der Wahrnehmung des Franchise als Ganzem durch die Fangemeinde. Und dieser Anteil wächst ständig.<sup>13</sup>

Das ist durchaus ernst zu nehmen. Dass Fanfiction häufig eine subversive Note hat,<sup>14</sup> die sich nicht selten auch gegen den Autor oder die Autoren des Canon richtet,<sup>15</sup> ist in der diesbezüglichen Forschung hinlänglich festgestellt worden. Doch inwieweit Fanfiction hinsichtlich der Gesamtwahrnehmung eines Franchise eine echte Konkurrenz für den Canon sein kann, wird tendenziell noch nicht in vollem Ausmaß ernst genommen.

Dabei entwickeln besonders die mit dem Canon unzufriedenen Fans im Netz eine Dynamik, die nicht unterschätzt werden sollte. Überaus beachtliche Reaktionen können gerade unliebsame Film- oder Serientode wie der Tommy Merlyns auslösen. Einen solchen stirbt auch Ianto Jones (gespielt von Gareth-David Lloyd) in der dritten Staffel der BBC-Serie *Torchwood*. Allerdings ist dieser Tod von den meisten Fans nie akzeptiert worden – schon gar nicht als permanent; unter Berufung auf Beispiele wiedererweckter Figuren aus dem Science-Fiction-Genre, dem auch *Torchwood* angehört, drängen die Anhänger des verstorbenen Charakters auf seine Rückkehr von den Toten und stellen in den Fanfiction-Archiven im Internet zahlreiche Vorschläge zur Auswahl, wie diese Rückkehr handlungslogisch bewerkstelligt werden könnte. Die Produzenten der Serie freilich zeigen sich bisher noch unbeeindruckt. Die vierte und bisher letzte TV-Staffel macht keine Anstalten, den geliebten Verstorbenen zurückzuholen, sondern etabliert stattdessen neue Hauptcharaktere, und auch in der daran anschließenden offiziellen Fortsetzung *Aliens among us*, die die Serie seit dem Jahr 2017 nunmehr im Hörbuch-Format weitererzählt, bleibt die Wiederauferstehung des Ianto Jones bisher aus.

An diesem Fall zeigt sich die Grenze, die der Fanfiction einstweilen noch gesetzt ist: So oft Ianto Jones auch in der Fanfiction ins Leben zurückkehrt, hat sein Tod in der ursprünglichen TV-Serie, so lange er nicht auch im Canon rückgängig gemacht wird, offenbar auch für die Fans eine gewisse unanfechtbare Gültigkeit, die es nötig macht, auf die offizielle Wiedererweckung der Figur zu drängen. Hier zeigt sich dann auch eine andere Seite der Mobilisierung der Fans im Netz: So organisieren sich auf der Webseite [www.saveiantojones.com](http://www.saveiantojones.com) die empörten Anhänger des verstorbenen Charakters für Protestaktionen gegen Ianto Jones' Serientod und Demonstrationen für seine Rückkehr auch im Canon.

Zur Stunde haben Fanfiction und Canon noch nicht denselben Status offizieller Gültigkeit einer Geschichte erreicht. Denn noch behalten die Urheberrechtsinhaber sich zusammen mit ihren kommerziellen Ansprüchen auch das Entscheidungsrecht darüber vor, welche Gegebenheiten innerhalb der erzählten Welt als offiziell verbindlich gelten sollen; damit muss sich etwa die offizielle Fortsetzung einer Roman- oder TV-Serie nur an die Bedingungen

des bisherigen Canons halten, nicht aber an die – in dieser Hinsicht oft eben durchaus suggestive – Fanfiction. Dass die in ihr performierten Vorstellungen der Fans davon, wie es weitergehen sollte und welche Umstände dabei etwa für den Hintergrund der verwendeten Figuren gelten sollen, so nicht in die autorisierte Fortsetzung eingehen, macht sie jedoch keineswegs wirkungslos.

Catherine Tosenberger bescheinigt 2014 selbst ästhetisch gelungenen Texten aus der Fanfiction mangelnde Publizierbarkeit im traditionellen Verlagssystem, und zwar mit der Begründung, dass diese Texte so stark auf die *fan-community* ausgerichtet seien, dass sie außerhalb dieser nicht verstanden würden.<sup>16</sup> Damit wäre die Wirkungsmacht von Fanfiction von vornherein immer auf den Kreis des Online-Fandoms beschränkt. Doch die Bedeutung einer solchen Feststellung verschiebt sich rapide, je größer diese Fangemeinde im Netz wird; in vielen Fällen dürfte sie schon jetzt einen entscheidenden Teil des Zielpublikums von so manchem Franchise ausmachen. Gegenüber dieser tendenziell wachsenden Zielgruppe nun zeichnen Fanfiction-Autoren wesentlich mit verantwortlich für die letztliche Prägung ursprünglich zum Canon gehöriger Inhalte – und auch wenn »I'm fixing the goddamn canon / since the canon can't be bothered to fix itself«<sup>17</sup> noch nicht zu den am häufigsten eingesetzten *Tags* gehört, zeigt sich darin doch eindrucksvoll das Selbstbewusstsein, das ein auf einer Fanfiction-Seite aktiver Autor gegenüber dem Canon entwickeln kann: Mit der Überzeugung, die sich in der Bezeichnung eines Stücks Fanfiction als *Fix-it* – also buchstäblich als Reparatur der im metaphorischen Sinne schadhafte Canon-Geschichte – ausdrückt, rütteln die nominellen Laienautoren an den Grundfesten dessen, was Autorenbindung und Urheberrecht ausmacht: Wenn es denkbar ist, dass der Originalautor die von ihm zuerst erzählte Geschichte falsch oder zumindest weniger richtig als später aktiv werdende Autoren erzählt, setzt das ein Eigenleben des Stoffes voraus, das nicht mehr allein dem Ermessen des Erstschöpfers unterliegt. Die Fanfiction als solche wirft damit nicht zuletzt einige Grundannahmen über Bord, wie man sich die Entstehung und Entwicklung neuer narrativer Inhalte vorzustellen hat: Der einzelne gestaltungsmächtige Autor wird abgelöst durch ein kreativ schaffendes Kollektiv, das die allgemein genehmsten Gegebenheiten des geteilten Narrativs im Internet unter sich aushandelt.

Bei all dem ist es letztlich kaum verwunderlich, dass eine Literaturwissenschaft, in der die Begrenztheit einer Erzählung und die Autorisierung von Texten über den Autor zentrale Größen sind, mit der Fanfiction bislang auffallend wenig anzufangen weiß. Petra Martina Baumann merkt 2009 den eklatanten Mangel an deutschsprachigen Forschungsbeiträgen zu diesem Thema an und rät zu seiner Etablierung als Gegenstand der Geisteswissenschaften. Jahre spä-



ter ist die Landschaft deutschsprachiger Forschung zum Phänomen Fanfiction noch nahezu unverändert.<sup>18</sup>

In der englischsprachigen Forschung stehen die Beiträge zwar immer noch in keinem Verhältnis zu den Ausmaßen des Phänomens selbst, sind aber doch zahlreicher und offenbaren gerade dabei symptomatisch die Schwierigkeiten einer Thematisierung des Phänomens Fanfiction, wie sie sich unter den Zeichen einer Literaturwissenschaft ergeben, die der Gutenberg-Galaxis letztlich ebenso verpflichtet ist wie das Urheberrecht. Dabei werden nämlich dieselben Erwartungen und Anforderungen an die Fanfiction herangetragen, die in der konventionellen Literaturwissenschaft etwa für herkömmliche Romane gelten. So ist es bezeichnend, wenn Brett Jenkins die Multiplizierung von Charakteren aus Jane Austens *Pride and Prejudice* in der Fanfiction dafür kritisiert, dass dadurch die im Roman selbst vollzogene und abgeschlossene Produktion von Bedeutung der Charaktere durch alternative Bedeutungsangebote ersetzt, die Bedeutung vervielfacht und dabei zuletzt die ursprüngliche Bedeutung entwertet würde: »In an unruly, infinite textual universe, the possibility of ever being properly *in character* is a fallacy.«<sup>19</sup>

Deutlich darauf angelegt, Austens Roman in seinen Ansprüchen als literarisch-kanonischer Text zu schützen, geht diese Kritik mit der notwendig vorausgesetzten These, dass eine einzige richtige Bedeutung in dem einen abgeschlossenen Text fixiert sein müsse, an einigen wesentlichen Konstitutionsbedingungen der Fanfiction vorbei. Es ließe sich die Frage stellen, ob die Gutenberg-Galaxis mit der neuen literarischen Praxis im Internet sogar so unvereinbar ist, dass auch ihre Erzählwerke sich weniger für eine Verarbeitung in der Fanfiction eignen. Darin könnte auch die Ratlosigkeit der traditionellen Literaturwissenschaft begründet liegen, wenn es an die Bewertung von Fanfiction und den meist zeitgenössischen Werken, von deren Canon die Fanfiction abgeleitet ist, geht. Tatsächlich stammen die auf den Fanfiction-Webseiten führenden Franchises meist frühestens aus dem ausgehenden 20. Jahrhundert und gehören damit einem Zeitalter an, in dem sogar der Buchmarkt der Gutenberg-Galaxis zu entwachsen beginnt.<sup>20</sup> Als Ausnahme könnte man die zahlreichen Fantexte zu J.R. Tolkiens *Herr der Ringe* sehen; allerdings wäre zu beachten, dass sich die Fanfiction hier mindestens ebenso häufig auf die Filmtrilogie aus den Jahren 2001 bis 2003 von Peter Jackson bezieht.

Doch die Fanfiction weist eben nicht nur hinsichtlich des in ihr verarbeiteten Erzählmaterials eine Inkompatibilität mit der Gutenberg-Galaxis auf, und so erscheint es insgesamt als sinnvoll, die literaturwissenschaftliche Bewertung der Fanfiction nicht nur aus dem Blickwinkel ebendieser Gutenberg-Galaxis zu unternehmen, wo doch die Eigenheiten des neuen Genres im Internet Ähnlich-

keit mit einem ganz anderen Segment der Literaturgeschichte aufweist: mit der mittelalterlichen Literatur. Doch sind zunächst noch ein paar Bemerkungen zum Ende der Gutenberg-Galaxis notwendig.

*Marshall McLuhan: Medienwechsel und Mediomythos*

Der Begriff der Gutenberg-Galaxis stammt von Marshall McLuhan, der in den Sechziger Jahren unter dieser Bezeichnung das in seinen Augen dem Ende entgegengehende Buchzeitalter zusammenfasst,<sup>21</sup> wobei er zugleich einen Medienwechsel im Zeichen der aufkommenden neuen Massenmedien ankündigt – eine Ankündigung, die tatsächlich in vieler Hinsicht auf die Interaktivität von Textproduktion zu weisen scheint, wie sie das Phänomen der Fanfiction darstellt: »[D]ie Künste des vergangenen Jahrhunderts sind davon abgekommen, den Konsumenten alles vorgefertigt einzupacken. Jetzt stellen sie ihnen eigene Bastelkoffer zur Verfügung. Der Zuschauer oder Leser muss heute Mit-Schöpfer sein.«<sup>22</sup> In Anbetracht des Umstands, dass McLuhan die bevorstehenden Veränderungen in der Medienlandschaft durch das Internet seinerseits nur anhand von Fernsehen und Radio vorhersehen konnte, erscheint seine Voraussage bemerkenswert prophetisch.

Es besteht – auch in der einschlägigen Forschung<sup>23</sup> – kaum Zweifel daran, dass sich die Fanfiction nur durch und über das Internet in ihrer heutigen Form etablieren konnte, wengleich das Phänomen Fanfiction als solches in kleinerem Rahmen und über analoge Medien, etwa Fan-Magazine, schon seit der Mitte des 20. Jahrhunderts existiert<sup>24</sup> (und die grundsätzliche Praxis der Weitergestaltung und Ergänzung eines etablierten Erzähluniversums, wie zu zeigen sein wird, noch um ein ganzes Stück älter ist). Das Internet ermöglicht nicht nur buchstäblich globale Reichweite und leichten Zugriff für Rezipienten wie Autoren, sondern erlaubt zudem beiden Parteien (wobei zahlreiche User beide Funktionen einnehmen) einen nicht medial, dafür aber zeitlich unmittelbaren Austausch: Wie Fanfiction in dem Moment von überall aus gelesen werden kann, in dem sie auf einer entsprechenden Webseite gepostet wird, erfolgt auch die Kommentierung durch die Leser als Post in der relativen Echtzeit einer *face-to-face*-Kommunikation. Durch die Vernetzung beeinflussen sich die Fanfiction-Texte auch untereinander und etablieren eigene als mehr oder weniger verbindlich angesehene Gegebenheiten innerhalb eines Fandoms, die zwar ursprünglich jenseits des Canons liegen, aber innerhalb des Online-Fandoms wiederum auf die Wahrnehmung des Canons durch die Fans zurückfallen. Der sogenannte *Headcanon* als Bündel narrativer Verbindlichkeiten in den Köpfen einer Gruppe von Fans kann das Ergebnis sein. So

werden die Fans im Internet zu »Mit-SchöpferIn«<sup>25</sup> an einem Franchise, wie es McLuhan vor knapp sechzig Jahren vorhergesehen hat.

McLuhan würde freilich einen anderen Begriff benutzt haben als »Franchise«. Der oben zitierte Aufsatz *Mythos und Massenmedien* konzipiert Medien als Makromythen. Ausgehend von einer Minimaldefinition des Mythos als des kollektiv Erfahrenen begreift McLuhan hier zunächst Sprachen und in Erweiterung auch Medien wie die technisch betriebenen Massenmedien als Mythen. Wenn er dabei mit dem Aufkommen der Massenmedien ein Wiederaufleben der kollektiven Erfahrung im Mythos diagnostiziert, bestätigt das – eingedenk der Nähe von McLuhans Prognosen für die Medienlandschaft zur Verfasstheit von Online-Communities – die oben angedeutete These, dass das, was McLuhan Mythos nennt und was in der Online-Fanfiction Gestalt annimmt, etwas profoundly anderes ist als die Literarizität in der Gutenberg-Galaxis:

Die Form des Buchdrucks ist eindimensional. Und der Leser eines gedruckten Textes bekommt sehr leicht den Eindruck, er nehme tatsächlich an den Bewegungen eines anderen Geistes teil. [...] Im Gegensatz dazu leben wir heute in einer postliteraten und elektronischen Welt, in der wir auch dann Bilder einer kollektiven Geisteshaltung suchen, wenn wir das Individuum studieren. In mancher Hinsicht war es in der Vergangenheit der Mythos, der den Zugang zu kollektiven Geisteshaltungen öffnete. Aber unsere neue Technologie verschafft uns viele neue Verständnishilfen für gruppendynamische Muster.<sup>26</sup>

Was sich also an Erzählgut in den Romanen – den *Büchern* – der Gutenberg-Galaxis findet, ist Literatur, aber nicht Mythos. Autorenceuvres im Zeichen des Geniegedankens<sup>27</sup> und spezifisch auf Einzelschicksale zugeschnittene Plots stehen der Idee kollektiver Erfahrung unvereinbar gegenüber.

An dieser Stelle wäre noch anzumerken, dass McLuhans Definition des Mythosbegriffs eine unter vielen ist.<sup>28</sup> Gemeinsam hat sie mit vielen ihrer Artgenossen das Element des Kollektiven. Unterschieden ist sie von einigen anderen dadurch,<sup>29</sup> dass sie mehr medial als narrativ gewichtet ist; gleichzeitig schließt McLuhans Konzept von Medien als Ort der kollektiven – mythischen – Erfahrung natürlich auch die kollektive Partizipation an Geschichten (etwa in Fernsehfilmen und -serien) mit ein.

Tatsächlich ist McLuhans Mythosbegriff schon in sich nicht ganz eindeutig: Ordnet er einerseits Sprache und Medien als Makromythen ein, übernimmt er andererseits auch die Bezeichnung von Erzählungen als Mythen, wenn er auf Inhalte aus der antiken Mythologie zugreift. Damit wäre zu unterscheiden zwischen dem Medium als Makromythos und der Erzählung als Mythos. Mit dieser Trennung zeichnet sich ein einigermaßen klares Bild ab: Demnach wäre

der Mythos die kollektiv erfahrene Erzählung, deren kollektive Erfahrbarkeit durch das Medium als Makromythos gewährleistet würde – mit Kollektivität als verbindendem Hauptzug des Mythischen.

Dem entspricht auch McLuhans Postulat einer Partizipation des Konsumenten im Entstehungsprozess von Kunstprodukten: Der Mythos als Geschichte wird kollektives Gut hinsichtlich Produktion *und* Rezeption. Damit gibt es von der mythischen Erzählung praktisch unbegrenzt viele Versionen – eine Entgrenzung, die ganz im Sinne von McLuhans Makromythos vor allem medial bedingt ist und damit das konstituiert, was hier als Mediomythos bezeichnet werden soll.

Dieser Begriff baut auf der Definition des Mythos als immer wieder erzählter Geschichte auf und führt diesen Mythos auch terminologisch untrennbar mit dem Medium zusammen, das die mythische Erzählung transportiert und ihre Offenheit für wiederholtes Neuerzählen entscheidend mitbedingt. Dazu ist noch als ein wesentliches Merkmal des mythischen Erzählens festzulegen, dass an einer mythischen Erzählwelt verschiedene Einzelerzählungen partizipieren können.<sup>30</sup> Kurz gesagt ist der Mythos von gestern das Franchise von heute – und das Internet dasjenige der Massenmedien, das wohl am deutlichsten die Züge des nach McLuhan mythischen Mediums trägt. So verwundert es kaum noch, dass gerade das Internet sich mehr und mehr als genuiner Entfaltungsort des neuen Mythos entpuppt.

Doch der Begriff des Mediomythos kann noch mehr leisten, als nur die Grenze zwischen Gutenberg-Galaxis und mythischem Online-Franchise zu betonen: Er führt über die Gutenberg-Galaxis hinweg zurück an einen Punkt der Literaturgeschichte, an dem die Kollektivität – also auch die Mythizität – von Literatur noch eine Grundbedingung ihrer Konstitution war: ins Mittelalter. Unter dessen Mythen nun ist sicherlich einer der wirkmächtigsten der von König Artus und der Tafelrunde.<sup>31</sup> So ist es nicht die Romankultur des 18. und 19. Jahrhunderts, sondern die mittelalterliche Artusepik,<sup>32</sup> in deren literarischen Praktiken sich die heutige Fanfiction-Praxis wiedererkennen kann – und durch die Erforschung der mittelalterlichen Erzählpraxis stellt die Mediävistik auch für den Versuch, dem Phänomen der Fanfiction literaturwissenschaftlich näher zu kommen, das Rüstzeug bereit.

### *Mythosbildung - Wiedererzählen: Der mittelalterliche Artusroman*

Wie Joachim Bumke noch 2005 mit Recht feststellen kann, zeigt sich das Problem einer von der Gutenberg-Galaxis geprägten Literaturwissenschaft im Umgang mit immer wieder neu erzählten Geschichten schon auf sprachlicher Ebene:

Der gesamte Wortschatz der Literaturwissenschaft beruht auf der Idee des originalen Kunstwerks, der gegenüber alle Prozesse der literarischen Reproduktion als sekundär, abgeleitet, »unecht« und zweitklassig erscheinen. Daher haben alle Wörter, die die deutsche Sprache besitzt, um solche sekundären Prozesse zu bezeichnen, den Beigeschmack des Minderwertigen, gleich ob man von Umschriften, Bearbeitungen, Neufassungen, Adaptionen, Wiederholungen oder Erneuerungen spricht.<sup>33</sup>

In der Folge verweist Bumke auf Franz J. Worstbrocks Verwendung des Begriffs »Wiedererzählen«<sup>34</sup> als neutraler Alternative, ehe er selbst »Retextualisierung« als »wertungsfreile« Bezeichnung wählt.<sup>35</sup>

Bumke bietet vor allem eine gute Übersicht über die im Mittelalter gängigen Verfahren literarischer Wiederbearbeitung epischer Stoffe, mahnt in diesem Rahmen aber auch eine speziell durch die Bedingungen vormoderner Erzählliteratur erforderte Perspektive literaturwissenschaftlicher Mediävistik an. Teil davon ist ein »fließendler«<sup>36</sup> Werkbegriff: Angesichts der Fassungen A, B und C des *Nibelungenlieds*, der hochgradigen Wirksamkeit der Fortsetzungen von Gottfrieds *Tristan*-Roman und der effektiven Einverleibung der Wolfram-Fragmente in Albrechts *Jüngerer Titirel* kommt Bumke für das Mittelalter zu dem Schluss: »Literarische Werke waren unfeste Größen.«<sup>37</sup>

Damit gelten für die Mediävistik nicht nur andere Vorstellungen bezüglich der Abgeschlossenheit und Abschließbarkeit epischer Texte; es lässt sich auch die Frage stellen, inwiefern der eng mit Konzepten der Autonomieästhetik verknüpfte Werkbegriff überhaupt eine angemessene Bezeichnung für die Erzeugnisse mittelalterlicher Erzählkultur sein kann (dieselbe Frage stellt sich, unter leicht veränderten Vorzeichen, für die Produkte der Fanfiction). Und auch der Stellenwert des Autors unterliegt im Mittelalter offenkundig einer anderen Dynamik als in der Gutenberg-Galaxis: Gewiss kennt auch die Mediävistik die Namen einiger großer Autoren – Chrétien de Troyes, Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach, Gottfried von Straßburg. Doch die große Bekanntheit dieser Namen – auch schon im zeitgenössischen literarischen Diskurs – grenzt die Erzähltexte ihrer Träger keineswegs gegen die Möglichkeit einer Wiedererzählung oder Erweiterung ab, im Gegenteil: Wie Bumke feststellt, waren es gerade »die großen Namen Wolfram und Gottfried, die die Fortsetzer anzogen. Die späten Epen, die Fragment geblieben sind, haben in der Mehrzahl keine Fortsetzung gefunden.«<sup>38</sup>

Noch 1991 sieht sich Peter Strohschneider genötigt, auch für die Mediävistik die Wirkmächtigkeit und Eigenständigkeit von Wiedererzählungen gegenüber ihren als klassisch gehandhabten Vorlagen am Beispiel der *Tristan*-Fortsetzungen zu betonen: »Gotfrid-Ergänzungen sind nicht nur als Realisation eines je eigenen Verständnisses des Gotfritschen Romans zu lesen – so tat es

die rezeptionsgeschichtlich orientierte Forschung –, sie steuern im gemeinsamen Überlieferungsverbund mit diesem selbst dessen Rezeption.«<sup>39</sup> Strohschneider zeigt den engen Zusammenhang zwischen Gottfrieds Fragment und den verschiedenen Fortsetzungsvarianten in der Überlieferung auf und zieht den naheliegenden Schluss, dass die Fortsetzungen im 13. Jahrhundert nicht nur von der Popularität des Gottfried-Fragments zehren, sondern diese auch mit begründen und aus der Gottfried selbst unmöglichen Position kritischer Distanznahme heraus neu und nachhaltig beeinflussen:

Es gehört zu den spezifischen Möglichkeiten nachklassischer Epik, klassische Texte fortzusetzen und so in den Schatten der eigenen Sinnkonstitutionsleistungen zu stellen, das neue Erzählen also als einen Akt der Rezeptionslenkung, vielleicht der Manipulation einer vorgefundenen Erzählung anlegen zu können. Das wäre der Lohn dafür, sich stets an den *per definitionem* unerreichbaren Standards der Klassiker messen lassen zu müssen, und daß dieser Lohn winkt, ist, wie das Beispiel der *Arabel* Ulrichs von dem Türlin erhellt, nicht etwa von einem fragmentarischen Status des fortgesetzten Klassikers abhängig. Geschichten lassen sich, auch wenn sie abgeschlossen sind, in Vor-, Parallel- und Nachgeschichten hinein verlängern.<sup>40</sup>

Die Figuren der populären Stoffe wie der *matière de Bretagne* – Figuren wie Tristan und Isolde, aber auch Artus, Ginover und Gawain – sind also im Mittelalter vor einer literarischen Wieder- und Weiterarbeitung nicht nur nicht gefeit, sondern beziehen ihre Popularität und die Dauerhaftigkeit ihrer narrativen Existenz gerade aus der solchermaßen stetig fortgesetzten und am Leben gehaltenen Erzähldynamik um sie. Ebenso ist die Reichweite und Beliebtheit eines Franchise heute schon untrennbar mit seiner Verarbeitung als Fanfiction und deren weltweiter Verbreitung über das Internet verknüpft. Und auch wenn die Grenze zwischen dem Canon und der Fanfiction rechtlich gesehen – wie an den *Disclaimern* ersichtlich – noch aufrecht gehalten wird, rückt das Phänomen der Online-Fortschreibung doch hinsichtlich seiner tatsächlichen Wirkung innerhalb der Unterhaltungskultur als Ganzer immer näher an den Status der »Prä-Textle«<sup>41</sup> aus dem Canon heran und verlangt danach, auch von der Literaturwissenschaft entsprechend ernst genommen zu werden. Nahezu dieselbe Forderung stellt Peter Strohschneider, wenn er in dem oben zitierten Aufsatz den Eigenwert und die literaturgeschichtliche Bedeutung der *Tristan*-Fortsetzungen postuliert und sich damit auch gegen einen allzu klassischen Status von Autoren wie Gottfried und Wolfram und gegen ein Diktum der Unantastbarkeit ihrer Romane richtet.<sup>42</sup>

*Fanfiction und Artusepik: Mediävistisch taggen*

Die Analogie zwischen moderner Fanfiction im Internet und mittelalterlichem Wiedererzählen darf selbstverständlich nicht absolut gesetzt werden. So steht etwa – um nur ein Beispiel zu nennen – die Fanfiction als mediengeschichtlich neues Phänomen in einem Kontext, der das Bewusstsein der Gutenberg-Galaxis für die Urheberrechtsproblematik und die Idee des abgeschlossenen Kunstwerks immer noch mit transportiert, während die mittelalterliche Literatur in ihrer mündlichen wie verschriftlichten Form unabhängig von diesen Vorstellungen wahrgenommen werden konnte. Dennoch soll hier zunächst versucht werden, die erkennbaren Parallelen zwischen beiden Erzählphänomenen deutlich zu konturieren.

Die angesprochenen Parallelen erreichen mit Blick auf die Formen, die das Wiedererzählen in der mittelalterlichen Epik und in der Online-Fanfiction annehmen kann, die terminologische Ebene: Nahezu jede Kategorie der Retextualisierung, die Bumke in seinem maßgeblichen Aufsatz eröffnet, findet ihre Entsprechung in einem auf Webseiten wie *archiveofourown.org* üblichen *Tag*. Und wenn Bumke den Begriff der Retextualisierung einführt, da beim bisherigen deutschen Vokabular für das Wiedererzählungsphänomen ein negativer Beiklang zu beklagen sei, mangelt es umgekehrt den heutigen Fan-Autoren, wie schon deutlich geworden, in der Wortwahl für das *Tagging* beileibe nicht an Selbstbewusstsein.

Bumke folgt den mittelalterlichen Poetiken in der Unterscheidung zwischen »der *materia*, dem Gegenstand, dem Stoff, und dem, was der Dichter damit macht, dem dichterischen Schaffensprozess und dem dichterischen Werk«. <sup>43</sup> Hier läge im Vergleich mit der Fanfiction zunächst die Trennung nach Canon und *non-canonical* Fanfiction nahe; akkurater wäre jedoch die Festlegung des Franchise als *materia* – mit den Figuren, dem Setting und bestimmten wiederkehrenden Handlungselementen als abstrakten, für Canon und Fanfiction verfügbaren Größen. Diese feinere Unterscheidung wäre umso mehr von Vorteil, als sie auch zum Canon gerechnete Nachfolgeprojekte wie Spin-offs von populären TV-Serien abdecken würde. Die Mediävistik kennt einen vergleichbaren Fall etwa in den *Titurel*-Fragmenten Wolframs – gewissermaßen als Spin-off seines *Parzival* –, die wiederum später mit Albrechts *Jüngerem Titurel* selbst für eine Wiedererzählung beider Erzählprojekte Wolframs aufgegriffen wurden.

Ohne eine Differenzierung zwischen Canon und *materia* ergäbe sich im Umkehrschluss für die mittelalterliche Epik das Problem, einen ersten, kanonischen Text für jeden später mehrfach bearbeiteten Stoff ausmachen zu müssen, was grundsätzlich schwierig und in einigen Fällen schlicht nicht

möglich wäre.<sup>44</sup> Stattdessen erweist sich die mediävistische Perspektive gerade durch diese Schwierigkeit einmal mehr als besonders geeignet, die neue und noch keineswegs vollends eingependelte Dynamik zwischen Canon und Fanfiction als zwei Ausprägungen der narrativen Verarbeitung von Franchise-Inhalten richtig zu erfassen. Mediävistisch gesehen bedeutet die Autorschaft des *ersten* Textes, der einen Erzählstoff behandelt, keinesfalls notwendig auch, der Autor zu sein, dessen Text für den entsprechenden Erzählstoff am einflussreichsten – oder nach Strohschneiders Terminologie klassischsten – sein wird, und ebenso wenig ist die sich im Vergleich anbietende Möglichkeit, dass die Fanfiction dem Canon eines Franchise den Rang ablaufen könnte, inzwischen noch von der Hand zu weisen. So ist die *Fifty-Shades-of-Grey*-Serie als ursprüngliche Fanfiction zur *Twilight*-Serie dieser inzwischen an Popularität und Wirksamkeit durchaus vergleichbar, wenngleich das Konkurrenzverhältnis freilich dadurch latent gehalten wird, dass das Urheberrecht die Tilgung der ursprünglichen Verbindung zu dem Fantasy-Setting der Vampirromane und Namensänderungen für die Protagonisten erforderlich gemacht hat.<sup>45</sup>

Angesichts ihrer nachhaltigen Popularität und Wirkmächtigkeit im literarischen Feld des Mittelalters und darüber hinaus würde die Mediävistik mit Recht zögern, die Romane Gottfrieds von Straßburg und Wolframs von Eschenbach als nicht-kanonisch einzustufen, wenngleich beide Autoren den Bezug auf vorhandene literarische Vorlagen selbst einräumen: Gottfried nennt im Prolog zu seinem *Tristan* »Thômas von Britanje« (Tris. V. 150)<sup>46</sup> als Vorlage und schildert die akribische Suche nach dessen Erzählung als einzig richtiger Quelle der Geschichte. Wolfram freilich leugnet am Ende seines *Parzival*, sich auf den *Conte du Graal* Chrétiens de Troyes bezogen zu haben und behauptet den Quellenstatus stattdessen für einen gewissen Kyot. Die Forschung hat viel gerätselt, was es mit diesem Verwirrspiel um die literarische Vorlage bei Wolfram auf sich haben könnte<sup>47</sup> – und selbst hierfür ist die Interpretation, die der Vergleich mit der Fanfiction nahelegt, verlockend: Wolframs Behauptung, »von Troys meister Cristjân« (Pz. 827,1)<sup>48</sup> habe die Geschichte von Parzival nicht richtig erzählt, weshalb er dann doch lieber auf Kyots Zeugnis zugegriffen habe, erinnert an die Überzeugung vieler Fans, die Geschichte besser beziehungsweise richtiger als die Autoren des Canons erzählen zu können. Mit anderen Worten, oder als *Tag* ausgedrückt: Vielleicht ist Kyot nicht mehr und nicht weniger als der Name für Wolframs *Headcanon*.

Damit wäre an dieser Stelle das Verhältnis zwischen Canon – im Franchise – und Kanon – in der Literaturgeschichte – zu klären. Kurz gesagt sind diese beiden Begriffe im hier behandelten Kontext bedeutungsgleich, sofern Fanfiction als zweitrangiges Phänomen ohne nennenswerten oder gar nachhaltigen Ein-



fluss auf die Wahrnehmung eines Erzählstoffes eingestuft wird. Wird aber stattdessen das Wirkungspotenzial des Online-Phänomens ernstgenommen, ergibt sich im Vergleich mit der Literatur des Mittelalters das Bild einer Erzählkultur, über deren langfristige Kanonbildung – mit K – nur die Zeit richten kann.

Von hier gehen die Vergleichbarkeiten bis ins kleinste Detail. So entsprechen etwa strukturell die von Strohschneider angeführten Formen des Wiedererzählens – »Vor-, Parallel- und Nachgeschichten«<sup>49</sup> – der Unterteilung von Fanfiction in *Prequel*, *Alternate Universe* beziehungsweise *missing scene* und *Sequel*. Das ebenfalls von Strohschneider festgestellte Potenzial von Fortschreibungen, die bestehende literarische Vorlage zu entschärfen, zu korrigieren und in einigen Fällen gewissermaßen erst vermittelbar zu machen,<sup>50</sup> entspricht deutlich sichtbar den Intentionen eines *Alternate Endings* und mehr noch eines *Fix-its*.

»ich taetz iu gerne fürbaz kunt,  
wolt ez gebieten mir ein munt« aka »Please review!«

Was schließlich die Ausbildung der Autorenidentität angeht, scheint das Alias des Fanautors in den Online-Archiven gewissermaßen die beiden Extreme mittelalterlicher Autorschaft – den unbekanntem, als solchen nicht einmal namentlich genannten Autor von Texten wie dem *Nibelungenlied* oder dem *Prosa-Lancelot* und den in der Gestalt des selbstbewussten Erzählers in seinem eigenen Text inszenierten Autor des *Tristan* oder des *Parzival* – in sich zu vereinen: Die Anonymität hinter dem Usernamen gibt dem Autor maximale Kontrolle über die Entscheidung, wie viele Informationen über ihn selbst dem Rezipienten der Fanfiction zur Verfügung gestellt werden, und rückt den Text selbst ins Zentrum;<sup>51</sup> gleichzeitig bildet sich auch die Persona einer Autorenfigur heraus, nicht nur über das meist mit eher spärlichen Angaben versehene Nutzerprofil des entsprechenden Alias, sondern vor allem im Austausch mit Rezipienten und Mitautoren: Von einem neuen Kapitel vorgeschalteten Entschuldigungen für das verzögerte Posten dieses Kapitels, die mit der Rechtfertigung nicht selten eine kurze Zusammenfassung des Alltags des Autors in den letzten Tagen enthält, bis zu Aktion und Reaktion in der Kommentarfunktion, die auf den meisten Fanfiction-Seiten für jede Geschichte zur Verfügung steht, schreibt sich die reale Person in den Rezeptionsvorgang ihrer Erzählung ein.

Ähnliches lässt sich wiederum für die mittelalterliche Epik feststellen. Auch wenn die Mediävistik freilich nicht naiv davon ausgeht, dass der historische Wolfram von Eschenbach notwendigerweise alle Charakterzüge oder Lebensumstände gehabt haben muss, die sich der Erzähler im *Parzival*

zuschreibt, lässt sich dennoch ohne größere Schwierigkeiten feststellen, dass die Erzählerfiguren in der mittelalterlichen Epik wesentlich transparenter auf den jeweiligen Autor hin sind als ihre Äquivalente in der Gutenberg-Galaxis: Dass sich im Mittelalter die Erzählerfiguren mit den Autorennamen – Wolfram von Eschenbach, Hartmann von Aue, Gottfried von Straßburg – ausweisen, ist nur das offensichtlichste Signal dafür. In jüngerer Zeit hat etwa Sonja Glauch diesen Befund für das Mittelalter gegenüber der strikten Trennung von Autor und Erzähler in der Interpretation moderner Literatur wieder besonders stark gemacht: Ihr zufolge sind Erzählerfiguren wie Wolfram im *Parzival* Selbststilisierungen des Autors, was zwar die Möglichkeit einer Differenz zwischen dem historischen Autor und dem Erzähler im Text aufrechterhält, aber trotzdem davon ausgeht, dass der Erzähler gezielt mit dem Autor zu identifizieren ist, und damit keine methodische Trennung von Erzähler und Autor in verschiedene Instanzen zulässt.<sup>52</sup>

Ebenso ist das Publikum der Fanfiction wohl tendenziell geneigt, die Informationen, die die Autoren hier über sich bekannt geben, als wahr zu akzeptieren – und würde es umgekehrt eher als Lüge denn als literarische Fiktion auffassen, wenn sich eine dieser Informationen als unwahr herausstellen würde. (Dies gilt freilich nicht für die Autorennamen; die meisten Usernamen auf Fanfiction-Webseiten weisen kaum genug Ähnlichkeiten mit einem bürgerlichen Namen auf, um irgendwelche Rückschlüsse über die Identität eines Autors zuzulassen oder auch nur zu evozieren.) Zusätzlich sind im Layout der einschlägigen Online-Archive die rein narrativen Textanteile von den Kommentar-Passagen getrennt, in denen die Autoren hauptsächlich in Bezug auf sich selbst zu Wort kommen, was der Autorinstanz von vornherein einen angestammten Platz im Gesamttext einräumt.

Auch in Bezug auf das Autor-Text-Verhältnis hat die Ähnlichkeit zwischen Mittelalter und Internet-Epoche nicht zuletzt mediale Gründe. Während in der Gutenberg-Galaxis ein Roman dem Leser in Buchform materiell fixiert vom Beginn des Leseprozesses an dauerhaft als Ganzes verfügbar ist, gehen sowohl die mittelalterliche Epik als auch die Internet-Fanfiction auf Erzählsysteme zurück, die sukzessive in der Zeit verlaufen: die mündliche Erzählkultur des Mittelalters, auf die auch der Gestus der verschriftlichten Romane noch merklich verweist, und das in der Online-Fanfiction gängige Verfahren, längere Texte in Kapiteln über längere Zeiträume in (meist unregelmäßigen) Intervallen zu posten. Beide Verfahren erhöhen die Bedeutung des Autors für den Rezeptionsvorgang der Erzählliteratur enorm: In der Gutenberg-Galaxis ist der Leser, sobald er das Buch in der Hand hält, nicht mehr vom Autor abhängig, um die ganze Geschichte zu erfahren; dagegen behält ein Autor, der seine

Erzählung nur Stück für Stück dem Rezipienten preisgibt, bis zum Schluss die Entscheidungshoheit darüber, wie und ob überhaupt die Geschichte ihr Ende erreicht.

So werden die Person und das Leben des Autors zu bestimmenden Faktoren im Erzählverlauf, die damit auch in den Gesamttext eingehen. »Sorry it's taken so long for an update, and this chapter will be shorter than normal. I'm in an online training class for work, and have been quite busy with that. I have just not had time to write for the last few weeks«,<sup>53</sup> schreibt *Twiki99* im Kommentar über dem vierten Kapitel der Fangeschichte *Second Chances*. Drei Kapitel später wird die Entschuldigung für die Verzögerung im Erzählverlauf noch wesentlich persönlicher: »I am sorry this has taken a long time to update. On Sept I was diagnosed with uterine cancer, and has to have an operation.«<sup>54</sup> Offensichtliche Grammatik- und Rechtschreibfehler wie in diesem Zitat werden hier bewusst übernommen, da sie ebenfalls ein Symptom der Nähe der Fanfiction-Vermittlung zur Mündlichkeit sind: Oft unmittelbar nach dem Verfassen und ohne Lektorat gepostet sind die Beiträge gleich dem mündlichen Sprechen für Fehler dieser Art anfälliger als die Schriftlichkeit im Publikationsprozess eines herkömmlich gedruckten Romans; der Tippfehler im Internet-Post entspricht dem Versprecher im Prozess des mündlichen Erzählens.

Rückmeldung – Lob, Kritik und im Wesentlichen vor allem grundsätzliche Anerkennung der literarischen Bemühungen – von Seiten des Publikums wird in nahezu allen Kommentaren von Fanfiction-Autoren zu ihren Geschichten erbeten. Der unmittelbare Konnex zwischen *Reviews* und der Bereitschaft des Autors weiterzuerzählen ist dabei ständig präsent – und durchaus nicht nur unterschwellig. »Thank you all for the great comments and kudos! Every single one gives me motivation and keeps me going! (:«,<sup>55</sup> versichert *Daenarii* nach sieben Kapiteln der Liebesgeschichte *A Very Sweet Heart*. Ebenso äußert *nerd-queenenterprise*: »It honestly means the world to me when you comment on my writing. Even if you think you have nothing good to say, please say it anyways.«<sup>56</sup> Lässt die Zuwendung des Publikums via *Reviews* nach, fühlt sich manch ein Autor zu diskreten Hinweisen auf sein Bedürfnis nach Anerkennung genötigt: »Mmm... Excuse me \*cough\* where have all the reviews gone... :(«<sup>57</sup> Andere Autoren werden ein ganzes Stück deutlicher: »Damn, no reviews. :( Well, all I have to say is that PLEASE, if you're still reading this, please review... because I like to know someone's enjoying this story other than me :).«<sup>58</sup> Und manchmal wird der Entschluss, erst nach ausreichendem Feedback weiterzuerzählen, ganz ausdrücklich: »THE WORLD HATES ME AND WON'T GIVE ME REVIEWS, APPARENTLY!«,<sup>59</sup> beklagt sich *Facing My Failure* nach dem sechsten Kapitel von *I'm Positive*, um ein Kapitel später zu frohlocken: »Whoa. I guess my des-

perate cry for reviews worked! And look what happened! A quick update! So... new chapter plus lots of reviews equals faster update!»<sup>60</sup>

Auch in der mittelalterlichen Epik kann die Fortsetzung der Erzählung immer wieder in Frage gestellt werden. So scheint Wolfram von Eschenbach am Ende des sechsten Buches im *Parzival* die Grenze seiner Motivation erreicht zu haben und ist drauf und dran, den Rest der Erzählung an jemand anders zu delegieren – es sei denn, er bekäme Zuspruch von außen:

ze machen nem diz maere ein man,  
der âventiure prûeuen kan  
unde rîme künne sprechen,  
beidiu samnen unde brechen.  
ich taetz iu gerne fürbaz kunt,  
wolt ez gebieten mir ein munt,  
den doch ander fûeze tragent  
dan die mir ze stegreif wagent. (Pz. 337, 23–30)

Die Existenz der Bücher sieben bis sechzehn legt nahe, dass die gewünschte Aufforderung zum Weitererzählen tatsächlich erfolgt ist. Noch ernster scheint die Fragmentgefahr zu sein, wenn im *Willehalm von Orlens* Rudolfs von Ems Frau Aventure selbst das Wort ergreift und die Rezipienten unschwer erkennbar um *Reviews* bittet, die den Autor zu ihrer Fortführung bewegen sollen:

Ich bin dü Aventüre,  
Diu des mit flehelichen sitten  
Wil die ere gernden bitten  
Das si mich niht verkeren  
Unde minen maister lerin,  
Der mich biz her getichtet hat,  
Ane spot so wisen rat  
Das er mich vollebringe.l...l  
Rudolf, nu sprich du mich. (WvO V. 2152–2159 u. 2164)<sup>61</sup>

*Von Mündlichkeit zu Schriftlichkeit und vom Buchdruck ins WorldWideWeb:  
Warum Wissen über das Mittelalter zum Verständnis des Cyberspace qualifiziert*

Wenn Marshall McLuhan mit den Massenmedien die Mythen nach fünf Jahrhunderten Gutenberg-Galaxis wiederkehren sieht, deckt diese Prognose nur das eine Ende der buchdruck- und geniebedingten Mythenlücke ab. Das andere umfasst den Übergang von einer mündlichen Kultur über die Handschrift

bis zum Beginn des Buchdrucks, kurz: das literarische Mittelalter. Ein fluider Werkbegriff, ein dynamischeres Konzept der Autoridentität, potenzieller Zugang zur literarischen Produktion für jeden<sup>62</sup> – jenseits eines exklusiven Verlagsbetriebs – und eine starke Affinität zur Unmittelbarkeit des Mündlichen: Es sind diese Ähnlichkeiten der medialen Bedingungen, in denen sich mittelalterliche Literatur und Online-Fanfiction bewegen und die den literaturwissenschaftlichen Umgang mit dem Phänomen Fanfiction am ehesten der Mediävistik zuweisen. Aber auch umgekehrt bietet die Fanfiction der Mediävistik und ihrem jahrhundertealten Forschungsgegenstand in ihrer technisch immer weiter entwickelten Gestalt eine kaum zu unterschätzende Gelegenheit.

Cora Dietl kritisiert Bumkes Begriff der Retextualisierung dafür, dass er »nach der Wortbedeutung eine a-textuelle oder orale Zwischenphase zwischen zwei schriftlichen Fassungen suggeriert, was aber schwer nachzuweisen ist, zumal sich der Artusroman explizit in einer Schriftkultur situiert und von mündlicher Dichtung absetzt.«<sup>63</sup> Freilich benutzt Bumke selbst den Textbegriff nicht in dieser Enge und berücksichtigt in seinem Aufsatz ausdrücklich auch »Epen nach mündlichen Vorlagen«;<sup>64</sup> interessanter an Dietls Kritik ist hier jedoch ihre Feststellung, dass eine mündliche Zwischenstufe zwischen schriftlichen Niederlegungen einer Stofffassung nur schwer nachzuweisen ist. Das nämlich liegt wohl unbestreitbar in der Natur einer an Flüchtigkeit kaum zu überbietenden medialen Erzählform. So wenig Zweifel grundsätzlich in der Mediävistik an dem Vorhandensein einer mündlichen Erzähltradition und -praxis des Mittelalters bestehen, so wenig gibt es und kann es zuverlässige Quellen zu deren Gestalt und unmittelbaren Produkten geben.

Mit der Fanfiction sieht sich die Mediävistik der Chance gegenüber, die Frage nach Entwicklung, Form und Dynamik einer Erzählliteratur, die mit der Unmittelbarkeit des direkten Austauschs veröffentlicht, rezipiert und bewertet wird, zu beantworten: Anders als im tatsächlich mündlichen *face-to-face*-Austausch sind die Texte von Erzählung, Kommentar und Rückmeldung einer Geschichte im Internet zumindest einstweilen auf den Servern der Fanfiction-Webseiten gespeichert und stehen dort der wissenschaftlichen Analyse und Bewertung zur Verfügung. Es ist der Blick auf eine neue Form der Literaturentwicklung und -vermittlung, aber im Vergleich zugleich der Blick auf eine sehr alte Form des Erzählens, die nach jahrhundertlangem Pausieren wieder aktuell ist – zusammen mit dem Postulat ihrer adäquaten Erforschung: Für die Erforschung von Fanfiction als neuem Mediomythos scheint das mediävistische Verständnis von Erzählen und Wiedererzählen hochgradig relevant und die Mediävistik kann umgekehrt möglicherweise im Studium dieses postmodernen Phänomens in aller gebotenen Vorsicht Szenarien mittelalterlicher Erzählkultur modellieren.

Anmerkungen

---

- 1 Dieses Konzept ist im Dialog mit Justin Vollmann entstanden, dem ich für wesentliche Impulse danke.
- 2 Vgl. Robert A. Segal, *Mythos. Eine kleine Einführung*, Stuttgart 2007, 8–19.
- 3 Henry Jenkins u.a., *Confronting the Challenges of Participatory Culture. Media Education for the 21<sup>st</sup> Century*, London 2009, 5f.
- 4 Vgl. Friedrich Wolfzettel (Hg.), *Artusroman und Mythos*, Berlin 2011.
- 5 MightHaveSecrets, *Efflorescence*; <https://archiveofourown.org/works/15323286/chapters/35552082> |letzter Zugriff 18.11.2018|.
- 6 Vgl. Animalium, *Wormwood and Asphodel*; <https://archiveofourown.org/works/16247099/chapters/37984217> |letzter Zugriff 18.11.2018|.
- 7 JB Harris (LizAna), *Nothing Else To Say*; <https://archiveofourown.org/works/13550721> |letzter Zugriff 19.11. 2018|.
- 8 Ebd.
- 9 Rochelle Templer, *The Transition of The Therapist*; <https://www.fanfiction.net/s/5932380/1/The-Transition-of-The-Therapist> |letzter Zugriff 19.11.2018|.
- 10 Vgl. auch Kristina Busse, Karen Hellekson, *Introduction. Work in Progress*, in: dies. (Hg.), *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet. New Essays*, Jefferson/N.C. 2001, 5–32, hier 9–12; Petra Martina Baumann, *Halbe Literatur(en). Fanfiction als literaturwissenschaftliches und soziologisches Phänomen*, in: *LiTheS*, 2 (2009), 104–113, hier 107–109.
- 11 realityisoverrated, *Infinite Love*; <https://archiveofourown.org/series/381805> |letzter Zugriff 19.11.2018|.
- 12 Vgl. realityisoverrated, *Dear Tooth Fairy*; <https://archiveofourown.org/works/15195353> |letzter Zugriff 19.11.2018|.
- 13 Vgl. Brett Jenkins, *I Love You to Meaningless. From Mortal Characters to Immortal Character Types in P&P Fanfiction*, in: *The Journal of Popular Culture*, 48(2015)2, 371–384, hier 379.
- 14 Vgl. Brittany Kelley, *Chocolate Frogs for My Betas! Practicing Literacy at One Online Fanfiction Website*, in: *Computers and Composition*, 40 (2016), 48–59, hier 50.
- 15 Vgl. Alexandra Herzog, *The Power of »AH, E/B, Very OOC«: Agency in Fanfiction Jargon*, in: *COPAS - Current Objectives of Postgraduate American Studies*, 14(2013)2, 1–23.
- 16 Vgl. Catherine Tosenberger, *Mature Poets Steal. Children's Literature and the Unpublishability of Fanfiction*, in: *Children's Literature Association Quarterly*, 39(2014)1, 4–27.
- 17 NervousAsexual, *Hugh Culber saves himself*; <https://archiveofourown.org/works/13408167> |letzter Zugriff 3.3.2018|.
- 18 Vgl. Baumann, *Halbe Literatur(en)*, 104f.
- 19 Jenkins, *I Love You to Meaningless*, 379.
- 20 Dafür, dass in jüngerer Zeit auch in einem Roman die Geschichte nicht notwendig in ihrer Ganzheit zwischen Buchdeckel und -rücken eingeschlossen ist, stellt das e-Book noch eine der zahnsten Demonstrationen dar. Vgl. dazu Carlos Spoerhase, *Linie, Fläche, Raum. Die drei Dimensionen des Buches in der Diskussion der Gegenwart und der Moderne (Valéry, Benjamin, Moholy-Nagy)*, Göttingen 2016.
- 21 Vgl. Marshall McLuhan, *Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*, Düsseldorf 1968.

- 22 Marshall McLuhan, *Mythos und Massenmedien*, in: Wilfried Barner u.a. (Hg.), *Texte zur modernen Mythentheorie*, Stuttgart 2003, 120–134, hier 130.
- 23 Vgl. Hellekson, Busse, *Work in Progress*, 13–17; Jenkins, *I Love You to Meaningless*, 371; Tosenberger, *Mature Poets Steal*, 8; Jayne C. Lammers, Valerie L. Marsh, *Going Public. An Adolescent's Networked Writing on Fanfiction.net*, in: *Journal of Adolescent & Adult Literacy*, 59(2015)3, 277–285.
- 24 Vgl. Francesca Coppa, *A Brief History of Media Fandom*, in: Karen Hellekson, Kristina Busse, *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet. New Essays*, Jefferson/N.C. 2001, 41–60.
- 25 McLuhan, *Mythos und Massenmedien*, 130.
- 26 Ebd., 126f.
- 27 Für den Hinweis, dass der Mythenmangel in der Gutenberg-Galaxis auch mit der Dominanz der einzelnen Autorenpersönlichkeit im Rahmen des Geniegedankens zusammenhängt, danke ich Florian Remele.
- 28 Vgl. Pawel Zarychta, *Mythos. Ein Überblick über die Geschichte und Bedeutungsvarianten des Begriffs*, in: Katarzyna Jaśtał u.a. (Hg.), *Variable Konstanten. Mythen in der Literatur*, Dresden–Wrocław 2011, 43–53. Zarychta listet sechs verschiedene Bedeutungsvarianten des Mythosbegriffs auf und beschränkt sich dabei noch auf die, die er für literaturwissenschaftlich relevant hält.
- 29 Zur Frage nach einer obligatorischen Narrativität vgl. Segal, *Mythos*, 11f.
- 30 Das populärste Beispiel dürfte das eingangs erwähnte *Marvel Cinematic Universe* sein.
- 31 Vgl. Zarychta, *Mythos. Ein Überblick*. Die Artusepen fallen bei Zarychta unter seine zweite Definition des Mythos als »Heldengeschichte« (46). Eine breite Darlegung zum mythischen Potenzial des Artusstoffes in inhaltlicher und formaler Hinsicht findet sich bei Ulrich Hoffmann, *Arbeit an der Literatur. Zur Mythizität der Artusromane Hartmanns von Aue*, Berlin 2012.
- 32 Vgl. Tosenberger, *Mature Poets Steal*. Tosenberger nähert sich dem Phänomen Fanfiction über den Intertextualitätsbegriff und nennt dabei als Beispiel für plakativ intertextuelle Erzähltexte auch »much of the Arthurian corpus« (14), allerdings in einer Reihe mit Romanen der Gutenberg-Galaxis wie *Paradise Lost* oder Joyce' *Ulysses* – und ohne den besonderen Status des Artusstoffes als Kind einer gänzlich anderen Erzählkultur weiter zu berücksichtigen.
- 33 Joachim Bumke, *Retextualisierungen in der mittelalterlichen Literatur, besonders in der höfischen Epik. Ein Überblick*, in: ders., Ursula Peters (Hg.), *Retextualisierung in der mittelalterlichen Literatur. Zeitschrift für deutsche Philologie*, 124 (2005), Sonderheft, 6–46, hier 10.
- 34 Vgl. Franz J. Worstbrock, *Wiedererzählen und Übersetzen*, in: Walter Haug (Hg.), *Mittelalter und Frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze*, Tübingen 1999, 128–142.
- 35 Bumke, *Retextualisierungen in der mittelalterlichen Literatur*, 10. Um Verwirrungen um den Textbegriff zu vermeiden, wird in der Folge vor allem Worstbrocks Begriff des Wiedererzählens verwendet. Da die mediale Bedingung einer Kultur des Wiedererzählens hier von zentraler Bedeutung sein wird, ist der diesbezüglich neutrale Begriff einstweilen von Vorteil.
- 36 Bumke, *Retextualisierungen in der mittelalterlichen Literatur*, 44.
- 37 Ebd.
- 38 Ebd., 32.
- 39 Peter Strohschneider, *Gotfrit-Fortsetzungen. Tristans Ende im 13. Jahrhundert und*

die Möglichkeiten nachklassischer Epik. in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 65 (1991), 70–98.

- 40 Ebd., 95.
- 41 Bumke, *Retextualisierungen in der mittelalterlichen Literatur*, 10.
- 42 Vgl. Strohschneider, *Gotfrid-Fortsetzungen*.
- 43 Bumke, *Retextualisierungen in der mittelalterlichen Literatur*, 10. Von entscheidender Bedeutung ist die Unterscheidung von *materia* und *artificium* auch für das Wiedererzählen-Konzept von Worstbrock (vgl. Worstbrock, *Wiedererzählen und Übersetzen*).
- 44 Vgl. Bumke, *Retextualisierungen in der mittelalterlichen Literatur*. Speziell für den Artusroman vgl. auch Norman J. Lacy, *König Artus. Mythos und Entmythologisierung*, in: Ulrich Müller, Werner Wunderlich (Hg.), *Herrscher. Helden. Heilige*, St. Gallen 2001, 47–63, hier 62: »Die Artus-Legende ist während ihrer ganzen Geschichte hindurch in einer gewissen Hinsicht ›unrein‹; sie wird ständig verunreinigt, verändert, modernisiert und gerafft. Wir mögen gemeinhin in der Vorstellung einer ›orthodoxen‹, d.h. der ›richtigen‹ Darstellung denken: für die meisten Rezipienten im Englischen käme Malory in Frage; für nur wenige Tennyson, für die französischen Mediävisten wohl Chrétien de Troyes oder die Vulgat-Version. Aber es existiert keine ›authentische‹ Artus-Legende (oder man müßte sagen: es gibt viele). Artus ist ein Proteus hinsichtlich seiner Fähigkeit, die jeweilige Gestalt, Form und Bedeutung annehmen zu können, die seine Autoren und Leser ihm geben wollen.«
- 45 Vgl. Codruța Goșa, *From Fantastic Twilight to Fifty Shades Fanfiction. Not Another Cinderella Story ...*, in: Dana Percec (Hg.), *Reading the Fantastic Imagination. The Avatars of a Literary Genre*, Newcastle upon Tyne 2014, 57–76; Monica Flegel, Jenny Roth, *Writing a New Text. The Role of Cyberspace in Fanfiction Writer's Transition to »Legitimate« Publishing*, in: *Contemporary Women's Writing*, 10(2015)2, 253–272.
- 46 Zitiert nach: Gottfried von Straßburg, *Tristan*, Bd. 1, Text. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch., Verse 1–9982, nach dem Text von Friedrich Ranke neu hg., ins Neuhochdeutsche übersetzt, mit einem Stellenkommentar und einem Nachwort von Rüdiger Krohn, Stuttgart 2010 (Signle: Tris.).
- 47 Vgl. Klaus Ridder, *Autorbilder und Werkbewußtsein im ›Parzival‹ Wolframs von Eschenbach*, in: Joachim Heinzle u.a. (Hg.), *Wolfram-Studien XV. Neue Wege der Mittelalter-Philologie. Überlieferung, Werkbegriff, Interpretation. Landshuter Kolloquium 1996*, Berlin 1998, 168–194.
- 48 Zitiert nach: Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, Bd. II. Nach der Ausgabe Karl Lachmanns, revidiert und kommentiert von Eberhard Nellmann, übertragen von Dieter Kühn, Frankfurt/Main 2013 (Signle: Pz.).
- 49 Strohschneider, *Gotfrid-Fortsetzungen*, 95.
- 50 Vgl. zum Beispiel der ›Tristan‹-Fortsetzungen ebd., 93f.: »In den Akten des Fortsetzens des fragmentarischen Textes entfalten sich narrative Diskurse l..l, die im Medium des Weitererzählens auf die Korrektur und Kritik des Gotfridschen Entwurfes zielen, die seine ideologische und ästhetische Sprengkraft einzudämmen versuchen.«
- 51 Vgl. Lammers, Marsh, *Going Public*, 281.
- 52 Vgl. Sonja Glauch, *An der Schwelle zur Literatur. Elemente einer Poetik des höfischen Erzählens*, Heidelberg 2009.
- 53 Twiki99, *Second Chances. Chapter Four*: <https://www.fanfiction.net/s/8082278/4/Second-Chances> lletzter Zugriff 14.4.2018l.
- 54 Twiki99, *Second Chances. Chapter Seven*: <https://www.fanfiction.net/s/8082278/7/Second-Chances> lletzter Zugriff 14.4.2018l.



- 55 Daenarii, *A Very Sweet Heart. Chapter Seven*; <https://archiveofourown.org/works/13653672/chapters/32540316#main> lletzter Zugriff 14.4.2018l.
- 56 nerdqueenenterprise, *A Hundred Sunrises. Chapter One*; <https://archiveofourown.org/works/12767376/chapters/29129046#main> lletzter Zugriff 14.4.2018l.
- 57 GeorgieGinger, *Julian Bashir must suffer. Chapter Fifteen*; <https://www.fanfiction.net/s/10067209/15/Julian-Bashir-Must-Suffer> lletzter Zugriff 14.4.2018l.
- 58 Ms. Mimi Elphie-Amy, *Bright Light. Chapter Twelve. Distractions*; <https://www.fanfiction.net/s/6495838/12/Bright-Light> lletzter Zugriff 14.4.2018l.
- 59 Facing My Failure, *I'm Positive. Chapter Six*; <https://www.fanfiction.net/s/2888317/6/I-m-Positive> lletzter Zugriff 15.4.2018l.
- 60 Facing My Failure, *I'm Positive. Chapter Seven*; <https://www.fanfiction.net/s/2888317/7/I-m-Positive> lletzter Zugriff 15.4.2018l.
- 61 Zitiert nach: Rudolf von Ems, *Willehalm von Orlens*, hg. aus dem Wasserburger Codex der fürstlich Fürstenbergischen Hofbibliothek in Donaueschingen von Victor Junk, Berlin 1905 (Sigle: WvÖ).
- 62 Dabei ist freilich bezüglich des mittelalterlichen Literatursystems fraglich, wie frei zugänglich die literarischen Kreise und die Option aktiver Beteiligung in vertikaler Richtung tatsächlich waren. Auch wenn hier ebenfalls die mangelnde Überprüfbarkeit einiger historischer Autorenidentitäten definitive Aussagen erschweren, kann doch davon ausgegangen werden, dass Literatur ein Betätigungsfeld eher in exklusiv höfischen Kreisen darstellte. Innerhalb dieser allerdings kann eine vor allem mündlich praktizierte Literatur kaum als abgeschottetes Exklusivphänomen gehandhabt worden sein.
- 63 Cora Dietsch, *Arthurische ›Dinge‹ wiedererzählt. Grals Schwert, Gold der Saelde und Brackenseil in Albrechts Titulatur*, in: dies., Christoph Schanze (Hg.), *Formen arthurischen Erzählens vom Mittelalter bis in die Gegenwart*, Berlin-Boston 2016, 165–200, hier 166.
- 64 Bumke, *Retextualisierungen in der mittelalterlichen Literatur*, 23.

---

Marc Chraplak

## Versuch einer Rettung

*Inverser Messianismus - umgekehrter historischer Roman*  
Robert Menasses »Die Vertreibung aus der Hölle« (2001)

---

Der um die Jahrtausendwende erschienene Roman *Die Vertreibung aus der Hölle* des österreichischen Schriftstellers und Essayisten Robert Menasse handelt von einer mit dem Autor gleichnamigen historischen Figur, dem jüdischen Gelehrten und Diplomaten Samuel Menasse (Manasseh oder Menasseh)<sup>1</sup> ben Israel (1604–1657). Menasseh ben Israels Vater wurde in Portugal im Auftrag der Inquisition verhaftet und gefoltert, anschließend gelang ihm mit seiner Familie die Flucht nach Amsterdam, wo sein Sohn nicht nur Rabbiner wurde, sondern sich auch für die Wiederezulassung der Juden in England einsetzte. Parallel zu der Geschichte des Amsterdamer Rabbis wird die des 1955 in Wien geborenen Viktor Abravanel erzählt, dessen Lebens- und Familiengeschichte teilweise Parallelen zu der des Autors aufweist. So wurde wie Viktors auch Robert Menasses Vater von seinen jüdischen Eltern im Jahr 1938 mit einem Kindertransport nach England verschickt. Viktors Familiengeschichte kreuzt sich aber auch mit der Biografie des Amsterdamer Rabbis. Dieser war nämlich mit einer Abravanel verheiratet. Die Familie Abravanel hat nicht nur eine ganze Reihe illustrier Gestalten hervorgebracht, sondern auf Grund ihrer Abstammung »in direkter Linie von König David« darf sie auch hoffen, dass der Messias aus ihr hervorgehen wird, »denn aus dem Stamm Davids war der Messias versprochen«.<sup>2</sup> Neben diesen beiden, 450 Jahre auseinanderliegenden Handlungsebenen gibt es außerdem noch eine Gegenwartshandlung, die im Sommer des Jahres 1999 in Wien angesiedelt ist: Auf Viktors Klassentreffen anlässlich des 25-jährigen Maturajubiläums kommt es zum Eklat, als dieser die (angebliche) Nazi-Vergangenheit der ebenfalls anwesenden ehemaligen Lehrer enthüllt. Nur Hildegund, in die Viktor als Schüler und Student verliebt gewesen ist, bleibt darauf bei ihm; mit ihr unterhält er sich bis in die frühen Morgenstunden des folgenden Tages. Die drei Erzählstränge sind motivisch miteinander verflochten und ineinander montiert.

Die Aufnahme des Romans durch die Kritik fasst Bettina Bannasch folgendermaßen zusammen:

Man stieß sich an der Überdeutlichkeit der Verweise. Man kritisierte das penetrante ebenso wie das penetrant-reflektierte Spiel mit dem autobiographischen Material. Man verwarf schließlich die Gesamtkonzeption des Romans. Das fortwährende Ineinanderblenden von Inquisition und Nachkriegskindheit auf der Folie der Shoah wurde als geschmacklos empfunden, die Erfindung der zunehmend sich betrinkenden, kalauernden, gockelhaft-werbenden Erzählerfigur konnte keine Sympathien freisetzen. Ausgenommen von dieser Kritik wurde der Erzählstrang, der das historische Material verarbeitet; gewürdigt wurde der Roman also als ein historischer – und damit eben jene Lesart gewählt, gegen die sich Menasse so entschieden verwahrt hatte.<sup>3</sup>

Denn der österreichische Autor insistiert, mit der *Vertreibung* ungeachtet des historischen Stoffes einen »zeitgenössischen« und keinen »historischen Roman« geschrieben zu haben.<sup>4</sup> Angesichts des bedingt positiven, dabei aber den Intentionen des Autors zuwiderlaufenden Urteils der Kritik, möchte ich im Folgenden den Versuch einer Rettung des Romans in Angriff nehmen.<sup>5</sup> Ein solcher scheint mir auch insofern geboten, als die These, dass Menasse mit der *Vertreibung* »das historisch-analogische Denken selbst vorführen, vielleicht denunzieren möchte«,<sup>6</sup> auf einer Fehldeutung der narrativen Struktur des Romans zu beruhen scheint, nämlich der stillschweigenden (oder expliziten)<sup>7</sup> Identifizierung des Protagonisten der Gegenwartshandlung (Viktor) mit dem Erzähler.

Ausgangspunkt meiner Interpretation ist die der *Vertreibung* vorangehende Romantrilogie Robert Menasses; der Autor scheint nämlich eine ausgesprochene Vorliebe für Inversionen zu besitzen. Die sogenannte *Trilogie der Entgeisterung* umfasst neben *Sinnliche Gewißheit* (1988) die Romane *Selige Zeiten, brüchige Welt* (1991) und *Schubumkehr* (1995) sowie das in *Selige Zeiten, brüchige Welt* thematisierte und von Menasse anschließend selbst verfasste philosophische Werk der Romanfigur Leo Singer, die *Phänomenologie der Entgeisterung, Geschichte des verschwindenden Wissens* (1995). In der Trilogie wird mit der »Rückentwicklung [...] vom »Absoluten Wissen« [...] zur »Sinnlichen Gewißheit«<sup>8</sup> nicht nur die Inversion von Hegels *Phänomenologie des Geistes* (1807) vollzogen, sondern auch der »klassische Entwicklungsroman« wird in der Weise umgekehrt, dass das Individuum »eine Anlage nach der anderen, ein Talent nach dem anderen, eine Fähigkeit nach der anderen« verliert, bis es schließlich »eine verkümmerte Existenz« geworden ist.<sup>9</sup> Meine Hypothese ist, dass auch im Falle der *Vertreibung* der Struktur des Romans zwei Inversionen zu Grunde liegen und dass hier ebenfalls eine prominente philosophische Vorlage von Relevanz ist, nämlich Walter Benjamins Essay *Über den Begriff der Geschichte* (1942).<sup>10</sup>

Benjamin selbst unterzieht in seinen geschichtsphilosophischen Thesen, in denen er für die Indienstnahme der Theologie durch den historischen Materialismus plädiert,<sup>11</sup> die messianische Erwartung eines göttlichen Heilsbringers einer Inversion: »Dann sind wir auf der Erde erwartet worden. Dann ist uns wie jedem Geschlecht, das vor uns war, eine *schwache* messianische Kraft mitgegeben, an welche die Vergangenheit Anspruch hat.« (B, 694) Indem die Rettung nicht durch eine transzendente Macht, sondern durch »uns« erfolgt, wird das der Religion entlehnte Erlösungskonzept nicht allein säkularisiert (wie etwa durch die Sozialdemokratie, die »der Arbeiterklasse die Rolle einer Erlöserin *künftiger* Generationen« zuschreibt [B, 700]), sondern es wird obendrein rückwärts gewendet: »Wir« sind von »den gewesenen Geschlechtern« erwartet worden. Benjamin sieht die »Erlösung« in engem Zusammenhang mit dem »Glück« (B, 693). »Erlösung« bedeutet dann nicht, dass die Menschen ihr Leben für das Glück »*künftiger* Generationen« zu opfern haben, sondern die rückwirkende Erfüllung gescheiterter Ansprüche und Sehnsüchte vergangener Geschlechter durch die Lebenden. Meine These ist, dass Menasse in der *Verreibung* auf dieses Erlösungskonzept rekurriert, wenn er dem Rabbi Manasseh und seiner Familie auf der Gegenwartsebene das »messianische« Geschlecht der Abravaneln gegenüberstellt.

### *Inverser Messianismus*

Eine radikal diesseitige Inversion wie bei Benjamin hinsichtlich des Messianismus begegnet im Roman zunächst in Zusammenhang mit einem anderen Phänomen, nämlich dem Tod: »Der Tod, schrieb er [Manasseh], sei der Tod von allen Ansprüchen und Sehnsüchten, die bereits zu Lebzeiten starben. Nicht der Tod bedeute das Ende, sondern das Ende des Sterbens führe zum Tod.« (V, 445) Der Umkehrung des Todes zufolge ist dieser nicht das Ende des Lebens, sondern des Sterbens, wobei sich dieses bereits während des Lebens vollzieht. Manasseh äußert zu seiner Zeit unerhörte Gedanken (vgl. V, 444) wie diesen in einem »Büchlein« mit dem Titel »Über Das Isiel Lebensende« (V, 444),<sup>12</sup> einem »Auftragswerk«, in dem er auch die Vorstellung eines jenseitigen Lebens nach dem Tod einer Inversion unterzieht:

Dieser Tod sei endgültig. Jedes Nachleben sei nur ein Verschweben all dessen, das viel früher schon verkümmert und gestorben sei. Dieses Nachleben gehöre der diesseitigen Welt, nicht dem Jenseits. Dazwischen existiere nur noch eines: Das nach und nach nicht mehr Existieren – das Verwesen. (V, 445)

Manasseh, der als »Rubi, also Grundschullehrer« (V, 406), tätig ist und Bücher schreibt, weil sein Gehalt nicht ausreicht, um seine Familie zu ernähren, verleiht in der Schrift *Über das Lebensende* seiner persönlichen »Illusionslosigkeit« (V, 444) Ausdruck. Seine Sehnsucht, Oberrabbiner der jüdischen Gemeinde von Amsterdam zu werden, und den damit verbundenen Anspruch, von seinem Gehalt auch leben zu können, hat er endgültig begraben müssen: »Er würde aus seinem Elend nicht heraussteigen, nicht Oberrabbiner werden und sein Leben machen können.« (V, 445)

In dem Buch »Über Engel« (V, 435),<sup>13</sup> das er danach als weiteres Auftragswerk abzuliefern hat, geht er dann wieder ganz konventionell vor und bedient sich der kompilatorischen Methode:

Nur Spinner, Träumer, Esoteriker schrieben über Engel, er fand sogar eine Abhandlung über die Frage, wie viele Engel auf einer Nadelspitze Platz hätten. Selbst diese Abhandlung zitierte er, wenn er sie denn schon gelesen hatte. So entstand ein Buch, das völlig mystisch war, so jenseits, wie sein Buch zuvor überraschend diesseitig. (V, 445)

Auf den »Widerspruch« (V, 446) zwischen den beiden heterogenen Werken spricht der junge Baruch d'Espinoza, der zu den Schülern gehört, die Manasseh in der Yeshiva unterrichtet, diesen an. Er fragt seinen Lehrer, warum dieser, als er über Engel geschrieben habe, »nicht dieselbe Methode [wie bei dem Phänomen des Todes] angewandt [habe]: »Nicht von der Seite des Nichts her, sondern ausgehend vom Sein, nicht von der Angst vor dem Verlust geleitet, sondern von der Liebe zum Seienden, mit den Mitteln der Vernunft und nicht mit denen der Phantasie.« (V, 446)

Erst gegen Ende seines Lebens gelingt es Manasseh, wie zuvor beim Tod, auch das »Phänomen« (V, 446) der Engel im Leben zu verorten. Zuvor beschäftigt ihn allerdings das messianische Projekt, das er mit seinem Bemühen um die Wiederzulassung der im Jahr 1290 aus England vertriebenen Juden verfolgt und mit dem er »den Kampf zwischen Vernunft und [...] Wahnsinn, Aberglauben, Einbildung« (V, 469) bereits verloren zu haben scheint: »Überall in der Welt waren nun die Juden verstreut, nur im Weltwinkel [Angle de Terrel], in England hatten sie kein Aufenthaltsrecht. Gewinne England, und der Messias muss kommen« (V, 475), steht doch »bei Daniel [...] daß der Messias kommen wird, wenn die Juden verstreut sind bis in den letzten Winkel der Welt« (V, 474).<sup>14</sup> Von seiner Englandreise ohne seinen dort verstorbenen Sohn Joseph zurückgekehrt, schaut Manasseh auf dem Marktplatz von Middelburg spielenden Kindern zu:

Eines der Kinder lachte schallend auf, riß seine Arme in die Höhe. Es sah aus, dachte er, wie ein Engel. Wie viele Engel hatten auf einer Nadelspitze Platz? Baruchs

Verachtung. Die falsche Methode, Professor! Und Joseph – war er jetzt ein Engel? Wenn ja, ein Haßengel? Gab es das? Oder war er nun versöhnt? (V, 489)

Manassehs Assoziation eines Engels beim Anblick des Kindes auf dem Marktplatz lässt sich als Anspielung auf Paul Klees *Angelus Novus* deuten; Benjamin beschreibt diesen kindlich anmutenden Engel folgendermaßen: »Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt« (B, 697). Josephs Verhältnis zu seinem Vater ist ebenso von Unverständnis, von Hass und Verachtung geprägt (vgl. V, 468) wie das Manassehs als Kind zu seinem Vater (vgl. V, 27), der ebenfalls den Namen Joseph trägt. Bei einem Bier beschäftigt das Thema der Engel Manasseh weiter: »Engel. Er trank. Und wenn es umgekehrt war? Wenn jeder zu Lebzeiten sein eigener Engel sein mußte?« (V, 489) Aus der Inversion der tröstenden, doch auf »Aberglauben« beruhenden Vorstellung, dass das tote Kind ein Engel geworden ist, erwächst die Aufgabe, im Leben »sein eigener Engel [zu] sein«:

Er [Manasseh] stellte sich plötzlich das Zeitkontinuum vor wie ein Laken – vielleicht war es zusammengelegt, mehrfach gefaltet, so wie die Laken, die seine Frau im Schrank verwahrte, dann müßte man doch durch ein Loch, einen Durchschlupf wieder bei sich selbst landen, vor und zurück, in der Vergangenheit oder in der Zukunft, dann wäre der alte Manasseh der Engel Manés [Manassehs Rufname als Kind] und umgekehrt, dann ist man selbst das Kind, das man am Ende beschützt, und dieses Kind stirbt nicht, solange man lebt. (V, 489)

Mit dem »Laken« und dem »Loch«, die Manasseh hier als Modell dienen, hat es seine eigene Bewandnis. In der Hochzeitsnacht empfängt ihn seine Frau Rachel in ein Bettlaken gehüllt: »Sie lag nackt unter einem weißen Leinentuch, in der Höhe ihres Geschlechts befand sich ein Loch. Durch dieses Loch sollte er die Hochzeit vollziehen.« (V, 417) Durch seine Heirat mit Rachel Abravanel und der Zeugung gemeinsamer männlicher Nachkommen mit ihr hat Manasseh die Chance, sich in die Ahnenreihe des Messias einzutragen: »Aus dem Stamm Davids wird der Messias geboren werden. Und in dieser Kette war er vielleicht ein Glied [...], den Durchschlupf suchend im Laken.« (V, 469) Doch der frühe Tod seiner beiden Söhne vereitelt diese Hoffnung. Sein ältester Sohn Joseph, den der Vater im Alter von 14 Jahren (vgl. V, 476) nach England mitnimmt, stirbt dort; dessen jüngerer Bruder Ephraim stirbt bereits kurz nach der Geburt (vgl. V, 441). Manasseh ist damit nur noch »er selbst« als »einziger männlicher Nachkomme« geblieben (V, 489). Damit erfährt das messianische Motiv eine reflexive Wendung.

Im Sinne einer Selbststrettung ließe sich auch Viktors Titulierung des katholischen Religionslehrers Hochbichler als »Engel der Geschichte im Priester-

kostüm« (V, 138) – ein sehr deutlich gesetzter Verweis auf Benjamin (vgl. B, 697) – verstehen. Durch seine Verletzung des Beichtgeheimnisses als Priester nach dem Krieg – er zeigt diejenigen, die ihm ihre Verbrechen während der Nazi-Zeit gebeichtet haben, bei der Polizei an (vgl. V, 138) – hat dieser sich sozusagen als »sein eigener Engel« selbst gerettet: Als Militärseelsorger hatte Hochbichler nämlich während des Russlandfeldzugs »seinen Anteil daran, daß Revolutionäre [Radikalsozialisten], zusammengefaßt in einer Kanonenfutter-schwadron, keinen Aufstand machten und auch nicht desertierten« (V, 122), sondern brav in den Tod gingen.

Schuldig gemacht als Kind hat sich aber auch Manasseh. Allem Anschein nach hat der kleine Mané seinen Vater bei der Inquisition denunziert (vgl. V, 82 und 116). Am Ende seines Lebens verpasst er jedoch die Gelegenheit, sich als »sein eigner Engel« zu retten, als Fernando, sein Freund aus Kindertagen, plötzlich bei ihm auftaucht. Mané war als Junge in dessen »Schar« (V, 28) mitgelaufen; gemeinsam haben sie »Schweinejagd« (spanisch *marrano* = »Schwein«) gespielt, indem sie Jagd auf Marranen, also zwangsgetaufte Neuchristen, die weiter dem alten Glauben und jüdischen Gebräuchen anhängen, gemacht haben. So erhebt Manasseh nicht nur nicht Einspruch, als ihn dieser als »alten Freund« bezeichnet, sondern wird obendrein »sentimental«, indem er sich den gemeinsamen Erinnerungen an ihre Kindheit hingibt (V, 490). Ganz anders Viktor bei seinem Klassentreffen:

Er [Viktor] hatte gewußt, daß es einen Skandal geben werde, und er hatte ihn auch haben wollen, einen Skandal, der unvergeßlich bleiben sollte, im Gegensatz zu all den kleinen Gemeinheiten, die so klein nicht gewesen sind, jedenfalls jetzt vergessen waren oder wie Schnurren erzählt werden würden, mit verblödeter Altersmilde, grinsend, vielleicht lachend, sich auf die feisten Schenkel schlagend, alles vergeben und vergessen im Namen der Erinnerung. (V, 15)

Seine Aktion, bei der es sich letztlich um einen Bluff handelt – die von ihm verlesenen NSDAP-Mitgliedsnummern der Lehrer setzen sich in Wahrheit aus ihren Geburtsdaten zusammen (vgl. V, 484) – läßt sich im Sinne des inversen Messianismus Benjamins als rückwirkende Rettung Manassehs interpretieren.

Dies trifft aber auch noch auf eine andere Begebenheit zu: die Öffnung von Viktors traumatisiertem (vgl. V, 156) Vater gegenüber seinem Sohn. Jenem gelingt es, Viktor schließlich doch noch davon zu erzählen, wie es damals für ihn war, als er von zu Hause weg musste, und wie es ihm in England ergangen ist (vgl. V, 461–464): Viktors Vater ist zwölf, als ihn seine Eltern von Wien aus mit einem Kindertransport nach England schicken. Dort fängt er an, an den Nägeln zu kauen und nachts ins Bett zu nassen, so dass ihn keine Pflegefamilie länger

bei sich behalten will, bis er im Alter von 14 Jahren zu der Familie Cook in den Londoner Stadtteil Hampstead kommt (vgl. V, 463f.). In London stirbt auch Manassehs Sohn Joseph: »Joseph Manasseh war der erste Jude seit dem Jahr 1290, der als Jude in englischer Erde beigesetzt werden durfte.« (V, 486) Viktor spricht später seinen Vater auf »Joseph Manasseh« (V, 488) – eigentlich »Joseph ben Israel« – an. Dessen Name sagt jenem zwar nichts: »Ich habe mit sechzehn, siebzehn wirklich anderes zu tun gehabt, als auf den Friedhof zu gehen« (V, 488), doch hat der Vater, wie sich herausstellt, damals in Hampstead direkt neben dem Friedhof gewohnt, wo Joseph begraben liegt (vgl. V, 488). Ungefähr sechzehn, wie Viktors Vater damals, muss auch Manassehs Sohn Joseph sein, als er in London stirbt, hat sich der historische Menasseh doch zwei Jahre lang in England aufgehalten. Wir haben es hier auf Grund der Gleichaltrigkeit von Manassehs Sohn und Viktors Vater zur Zeit ihres Engländeraufenthalts sowie durch die räumliche Nähe von dessen Grab zu dem Aufenthaltsort des letzteren mit einer Annäherung der beiden Figuren zu tun, die erneut an Benjamin gemahnt: »Die Vergangenheit führt einen heimlichen Index mit, durch den sie auf die Erlösung verwiesen wird. Streift denn nicht uns selber ein Hauch der Luft, die um die Früheren gewesen ist? [...] Ist dem so, dann besteht eine geheime Verabredung zwischen den gewesenen Geschlechtern und unserem.« (B, 693) Interessant ist ferner der Umstand, dass den historischen Menasseh nicht sein älterer Sohn Joseph, sondern sein jüngerer Sohn namens Samuel nach England begleitete. Dieser erkrankte zwar ebenfalls tödlich in London, bestand jedoch darauf, in heimischer Erde beigesetzt zu werden, obwohl in Mile End ein frisch geweihter jüdischer Friedhof zur Verfügung stand.<sup>15</sup> »Joseph« heißt nicht nur Manassehs ältester Sohn, sondern auch sein Vater. Dadurch, dass Viktors Vater sich seinem Sohn öffnet und ihm von seinen traumatischen Erlebnissen erzählt, wird nicht nur ihre problematische Beziehung gerettet und der Teufelskreis von Trauma, Schweigen und Entfremdung in ihrer Familie durchbrochen – auch Viktors jüdischer Großvater spricht nicht über seine Erlebnisse während der Nazizeit (vgl. V, 320) –, sondern auch die drei Generationen in Manassehs Familie, er, sein Vater und sein Sohn, werden so rückwirkend erlöst.

Auf Benjamins Diktum in dem oben zitierten Kontext: »Haben die Frauen, die wir umwerben, nicht Schwestern, die sie nicht mehr gekannt haben« (B, 693f.), spielt Viktors massives Werben um Hildegund an, bis es schließlich heißt: »Verzeih! Mir fällt gerade ein, ich wollte gar nicht mehr um dich werben!« (V, 466) Eine »Schwester« hat Hildegund in dem Mädchen Maria – Maria ist auch Hildegunds zweiter Vorname (vgl. V, 109) –, in die Manasseh als Junge verliebt ist; durch das Anakoluth wird die Verwandtschaft zwischen den beiden über die Zeiten hinweg hervorgehoben:



Nun lief Maria neben ihm. Mané würde nie ihr Gesicht vergessen, den Blick, den sie tauschten. [...] Das Lächeln, ein fast schiefes Lächeln, ein Mund mit sehr vollen runden Lippen, die aber seitlich einen Haken bildeten, der Mund von Hildegund, ein Kußmund, der aber auf einer Seite ein wenig wegrutschte, überheblich, unsicher. (V, 86)

Zu einer Erlösung Manés durch Viktor kommt es allerdings nicht, denn zwischen Viktor und Hildegund steht die sogenannte Leibesfrucht-Geschichte mit ihren »Vorgeschichten, Nebengeschichten, Nachgeschichten«:

Nein, was Gundl [Hildegund] dann später daraus gemacht hatte, die aufgebauschte, eigentliche »Leibesfrucht-Geschichte, dieses Verkrüppelungs-Spiel, das ist es und bleibt es, was in ihm [Viktor] randalierte, und es war unglaublich, daß sie jetzt beieinandersaßen und redeten und Geschichten erzählten, als wäre nichts gewesen, außer das, was sie erzählten. (V, 199)

Im folgenden Abschnitt komme ich darauf zurück.

### *Inversion des historischen Romans*

Im Gegensatz zum traditionellen historischen Roman geht es der *Vertreibung* nicht wirklich darum, den Leser in eine vergangene Epoche zu versetzen. So wird die historische Handlung immer wieder von Rückblenden, in denen die Geschichte Viktors erzählt wird, wie auch der Gegenwartshandlung unterbrochen. Der historischen Illusion wirken aber auch zahlreiche Anachronismen entgegen. So führt zum Beispiel bereits zur Zeit Manasses der Zeedijk in Amsterdam durch die Chinatown, die im realen Amsterdam allerdings erst Anfang des 20. Jahrhunderts entstand. »Sie [Manasseh und seine Eltern] gingen zunächst über den Zeedijk, wo sie den Eindruck hatten, sie wären in einer Stadt im fernen China angekommen.« (V, 283) Ein weiteres Beispiel sind die Schlaftabletten, die Manasseh von einem »Physikus, einem Arzt, der [...] zugleich ein Pillendreher« ist, verabreicht bekommt: »Eine Tablette abends, und er würde sich eine halbe Stunde später des Schlafs nicht mehr erwehren können.« (V, 440) Aber auch einem frühen Vorläufer der Hip-Hop-Kultur begegnet man Anfang des 17. Jahrhunderts in Amsterdam:

Jugendliche [...] skandierten aggressiv eine Art Sprechgesang [...], ihre Schritte wippten im Rhythmus des Sprechgesangs, zugleich schlurften sie, weil sie ihre Schnürschuhe ohne Schnürsenkel trugen, [...] und ihre weiten Hosen hatten keinen Gürtel [...]. Manasseh sah ihnen nach, an den Gesäßen schienen ihre Hosen auf peinigend peinliche Weise schon halb hinunter gerutscht. (V, 284)

Wenn es sich bei der *Vertreibung* offenbar nicht um einen traditionellen historischen Roman handelt, liegt die Annahme nahe, dass wir es mit einer historiografischen Metafiktion, der postmodernen Spielart des historischen Romans, zu tun haben. So heißt es bei Florian Krobb bezüglich der *Vertreibung*:

Geschichtsbild, Geschichtsbetrachtung und Geschichtsverständnis werden zum expliziten Diskursgegenstand in der Gesprächsentfaltung auf der Gegenwartsebene. Doch in der gebrochenen, vielfältig verschlungenen, sich gegenseitig auslösenden und konstituierenden Zwei-Ebenen-Verfabelung versteckt sich die eigentliche Geschichtsbotschaft, die keine Sicherheiten mehr kennt im Umgang mit Geschichte und Gegenwart, die sich des Konstruktcharakters aller historischen Erkenntnis bewußt ist.<sup>16</sup>

Doch diese Lesart des Werks setzt voraus, dass »der Protagonist der Gegenwartserzählung sich als Verfasser der Vergangenheitserzählung, mithin als Vergangenheitskonstruierer zu erkennen gibt.«<sup>17</sup> Aus dem Umstand, dass Viktor ein habilitierter Historiker ist, der am Tag nach dem Klassentreffen zu einem Spinoza-Kongress nach Amsterdam reist, um dort über Manasseh als den Lehrer Spinozas einen Vortrag zu halten (vgl. V, 485), geht Viktors Autorschaft allerdings ebenowenig zwingend hervor wie aus der Tatsache, dass Hildegund Viktor auffordert: »Erzähl weiter! Erzähl einfach immer weiter!« (V, 337), automatisch folgt, dass das, was dieser ihr erzählt, mit dem Erzählerbericht zusammenfällt.

Meine These ist deshalb, dass wir es weniger mit einer historiografischen Metafiktion als mit einer innovativen Inversion des traditionellen historischen Romans zu tun haben: Die *Vertreibung* will uns nicht wie dieser in eine andere Zeit versetzen, sondern die Vergangenheit für unsere Gegenwart umgekehrt in einer Weise aktuell werden lassen, dass wir diese mit ihrer Hilfe verändern können. Realisieren ließe sich soleh ein »engagierter historischer Roman« auf der Grundlage von Benjamins Konzept der monadischen Konstruktion, das Eli Friedlander folgendermaßen pointiert: »Die monadische Konstruktion bringt das innere Leben der Geschichte ans Licht. Sie macht Kräfte erkennbar, die nun die Gegenwart wirksam verändern können.«<sup>18</sup>

Das erste der sieben Mottos, die der *Vertreibung* vorangestellt sind, stammt von dem amerikanischen Transzendentalisten Ralph Waldo Emerson: »*The Sphinx must solve her own riddle. If the whole history is in one man, it is all to be explained from individual experience.*« (V, 7) Die Sphinx steht hier für den Menschen, der sowohl als Subjekt der Geschichte wie auch der historischen Erkenntnis hinsichtlich der Bedeutung, die die historischen Phänomene für ihn haben, gleichsam sein eigenes Rätsel lösen muss. Wenn sich die ganze Geschichte in einem Menschen zusammenzieht, sodass sie monadisch verkürzt in seiner individuellen Erfahrung enthalten ist, kann diese ihm als Schlüssel

zum Verständnis der Weltgeschichte dienen. Soweit die erläuternde Paraphrasierung des Zitats. In der dem Motto hinzugefügten Belegangabe ist von »Essays on History« (V, 7) die Rede. Es handelt sich hierbei allerdings um eine Montage aus dem Titel des Essays, dem das Zitat entnommen ist, nämlich *History*, und dem Titel der Sammlung, in dem sich dieser findet, den *Essays*, genauer, deren 1841 erschienenem ersten Teil. Über die fingierte Angabe »Essays on History« wird zugleich ein anderer berühmter Essay »Über Geschichte« mit aufgerufen, nämlich Benjamins *Über den Begriff der Geschichte*. Denn Benjamins Konzept der monadologischen Konstruktion stellt das (materialistische) Gegenstück zu Emmersons Hypothese dar, dass die ganze Geschichte in einem einzelnen Menschen ist: »Für Benjamin verlangt eine monadische Darstellung [...] eine extreme Verdichtung oder Kürzung, einen Abriss der Welt im Ganzen, die in einem *singulären* Gegenstand darzustellen ist.«<sup>19</sup>

In diesem Sinne ist die Nachkriegsgeschichte (einschließlich Menasses Sicht unserer Zeit) extrem verkürzt in die »Joana«-Episode eingegangen, nämlich die Schilderung der Konsequenzen, die im Jesuitenkolleg aus dem schrecklichen Tod des Jungen gezogen werden – er stirbt, von den Älteren im Schlafsaal permanent sexuell missbraucht, an »zerfetzten Därmen« (V, 182):

Was geschehen war, sollte nie wieder geschehen können. Auf den Gängen vor den Schlafsälen patroullierten die Schwarzen, bereit, beim kleinsten Geräusch, das aus dem Schlafsal herausdrang, die Tür aufzureißen. [...] Bis die Erinnerung verblaßte. Bis das Stöhnen im Schlafsaal wieder enthemmter und lauter wurde. Bis das Geschehene sich doch wiederholte, so ähnlich, ganz anders. (V, 183)

Menasse zufolge wurden nach dem »Schock« des letzten großen Krieges »Konsequenzen gezogen«, die verhindern sollten, dass das, was geschehen war, wieder geschehen konnte.<sup>20</sup> Doch weil der Faschismus »als bleibende kollektive Erfahrung, als politisches System von Lehren, die aus dieser Erfahrung einmal gezogen und weitergegeben worden sind«, verblasst ist, fällt unsere Zeit »hinter historisch gemachte Erfahrungen« zurück (Z, 38): »Jede Restauration, jeder Rückfall hinter bereits Erreichtes restauriert auch die Notwendigkeit und schließlich die Möglichkeit, daß dies wieder geschieht« (Z, 43). Im wieder lauter und enthemmter gewordenen »Stöhnen im Schlafsaal« kommt bildhaft verdichtet die neoliberale Entfesselung des Kapitalismus zum Ausdruck: »Die beiden wichtigsten Konsequenzen«, die nach der Erfahrung des Krieges gemacht wurden, »waren, daß dem Kapital Fesseln angelegt wurden und daß der Sozialstaat ausgebaut wurde« (Z, 67).

Das Konzept der monadischen Konstruktion hat aber noch eine andere Dimension als die, den Geschichtsverlauf extrem verkürzt in einem singulären

historischen Gegenstand darzustellen. In einer Notiz in Benjamins *Pas-sagen-Werk* heißt es, dass »sämtliche historischen Kräfte und Interessen« in die »geschichtliche Auseinandersetzung, die das Innere [...] des historischen Gegenstandes ausmacht, [...] in verjüngtem Maßstab eintreten.«<sup>21</sup> Auf Grund »dieser monadologischen Struktur des historischen Gegenstandes« repräsentiert er »in seinem Innern die eigene Vorgeschichte und Nachgeschichte.«<sup>22</sup>

Als Manassehs »Vorgeschichte« in diesem Sinn lässt sich die Viktor von dem katholischen Religionslehrer Hochbichler auf der Fahrt nach Rom erzählte Geschichte von dessen Vorfahren, den Abravanel, betrachten. Seine drei »Beispiele« (V, 131) umfassen drei Generationen der Familie Abravanel zu Beginn der Frühen Neuzeit: den berühmten Isaak Abravanel, Bibelgelehrter und Schatzmeister am Hof der spanischen Könige Ferdinand und Isabella, seinen als Dichter und Philosophen berühmt gewordenen Sohn Judah und dessen Sohn Isaak, der der Familie als Kleinkind entrissen wurde. Im Jahr 1492 erließen Ferdinand und Isabella nach der Rückeroberung Granadas ein Edikt, das die Vertreibung der Juden aus Spanien anordnete, sofern sie nicht zuvor zum Christentum übergetreten waren. Angesichts dessen fragt Hochbichler Viktor in Bezug auf Isaak Abravanel, den Vater Judahs: »Was war jetzt dieser assimilierte Jude? Ein Jude? Oder war er schon so assimiliert, daß er bereits Christ war? Ein Christ, dem nur noch eines fehlte, nämlich die Taufe? Warum konnte er sich zu diesem Schritt nicht durchringen, der so nahelag und der ihm die Fortsetzung und Vollendung seines Lebensglücks garantiert hätte?« (V, 133) Isaak Abravanel entscheidet sich für die Emigration, allerdings offenbar nicht, weil »er ein treuer Jude war« (V, 133), denn auch in Venedig verkehrt er wieder unter Christen und gelangt in kurzer Zeit zu großem Reichtum. Es sind bei ihm anscheinend zwei gegensätzliche Kräfte am Werk: einmal »die Anpassung [...] an die gesellschaftlichen Verhältnisse und Prozesse«,<sup>23</sup> welcher sich sein außerordentlicher Erfolg in den verschiedenen katholischen Gesellschaften verdankt, zum anderen »die Kraft zur Reflexion, zur Selbstbestimmung, zum Nicht-Mitmachen«,<sup>24</sup> die es ihm erlaubt, sich dem Druck zur Konversion zu widersetzen. Diese beiden polaren Kräfte treten dann auch jeweils für sich genommen an den beiden folgenden Beispielen hervor: Während Judah, der nicht wie sein Vater nach Italien, sondern nach Portugal emigriert, und dort »vor die Alternative gestellt: Taufe oder Tod [...] die Zwangstaufe akzeptiert« (V, 134–138) – aus welchen Gründen auch immer (vgl. V, 413) –, behauptet sein Sohn Isaak, der als »kleines Kind« entführt und in die Obhut einer altchristlichen Familie gegeben wird, wo er unter anderem Namen aufwächst und sich ganz nach den Wünschen seiner neuen Eltern, Erzieher und Lehrer entwickelt, als junger Mann überraschend seine längst vergessen

gegläubte jüdische Identität: »Eines Tages tauchte er in Venedig auf und [...] verkündete, daß er Isaak Abravanel heiße und ließ sich beschneiden.« (V, 139)

Die in den Beispielen Hochbichlers aufscheinenden entgegengesetzten Kräfte Anpassung und »Autonomie«<sup>25</sup> gehen ebenso in den eigentlichen historischen Gegenstand des Romans ein wie ein anderer literarischer Text, in dem es um eine ähnliche Konstellation geht: Franz Kafkas Erzählung *Ein Bericht für eine Akademie* (1917). So entscheidet sich Kafkas Affe für die Angleichung an die Menschen durch Nachahmung als den »Ausweg«, der ihm in Gefangenschaft das berleben möglich macht; die Alternative wäre Flucht gewesen, doch hätte er die Behauptung seiner »Freiheit« mit dem Leben bezahlen müssen: »Nein, Freiheit wollte ich nicht. Nur einen Ausweg.«<sup>26</sup> Max Brod hat den in Martin Bubers Monatschrift *Der Jude* veröffentlichten Text seines Freundes als »Satire auf die Assimilation« gedeutet: »Der Assimilant, der nicht Freiheit, nicht Unendlichkeit will, nur einen Ausweg, einen jämmerlichen Ausweg.«<sup>27</sup> Wie der Affe Rotpeter, der seinen Namen einer »großen ausrasierten roten Narbe« (A, 140) auf der Wange infolge eines Streifschusses verdankt, wird auch Man durch einen Peitschenhieb an der Wange verletzt (vgl. V, 149), von dem er ebenfalls eine Narbe zurückbehält: »Befremdlich erschien nun auch seine lange Narbe auf der Wange. Er bekam einen Bart, aber dort auf der Narbe wuchs kein Haar.« (V, 341) Dem zweiten Schuss, der den Affen »unterhalb der Hüfte« (A, 140) verletzt, korrespondiert die »unglückliche Verletzung, die ihm [Manasseh] bei der Beschneidung zugefügt wurde« (V, 333) und seine Eichel spaltet. Einen Ausweg, der drohenden Vergewaltigung im Schlafsaal des Jesuitenkollegiums zu entgehen, sucht auch Man:

Es gab, und das war Man bald klar, nur einen Weg, dieser Hlle zu entkommen: sein Pensum so rasch und so gut zu lernen, daß er in die nächsthöhere Klasse versetzt werden würde. Dort wäre er dann zwar der Jüngste, der Altersunterschied zu den älteren wäre noch größer, aber er wäre nicht mehr der »Neue«, sondern ein Aufsteiger, der nicht nur den Schutz durch einen princeps der Klasse, sondern vielleicht sogar das Amt eines informators leiner offiziellen Klassenpetzel erringen könne. (V, 173f)

Rotpeters Weg der Anpassung durch Lernen<sup>28</sup> geht Manasseh auch »in der Freiheit« (V, 280), in Amsterdam, weiter: »Er lernte wie besessen. [...] Er lernte, lernte, und wenn er müde wurde und mutlos, [...] dann wurde er wieder hochgerissen, angefeuert und angetrieben von den Schreien des Vaters, dann wurde er regelrecht weitergepeitscht von diesem Geschrei, das aus dem Schlafzimmer der Eltern drang.« (V, 341–343) Seine Schwester Esther bemerkt ihm gegenüber, »daß er sie an das dressierte ffchen erinnere, das ein Gaukler vor vielen Jahren auf dem Hauptplatz von Comeos der staunenden Menge vorge-

führt hatte« (V, 341). Die beiden Geschwister haben damals gemutmaßt, dass es »gar kein Tier gewesen sei, sondern ein Wilder [...] oder aber ein Kind, das, eingenäht in ein Fell, gezwungen worden war, das Äffchen zu spielen«:

»Und wenn es doch ein Äffchen war?« (Mané) »Wenn es doch ein Äffchen war«, hatte Esther gesagt, »dann hätte es in den Fängen dieses Gauklers nicht so menschlich werden können! Oder aber es wäre ganz und gar zum Menschen geworden: dann hätte es darum gekämpft, daß der Mann, und nicht es selbst, die Tücher aus der Truhe zieht und schwenkt!« (V, 342)

Esthers Affe wäre zum Menschen geworden – anders als Kafkas Rotpeter (und ihr Bruder) – ein »Anhänger [...] Iderl Freiheit« (A, 144). Wie sich Kafkas Affe während seiner Überfahrt auf dem Schiff nicht zur Flucht entschließt, so erträgt Mané »ergeben mit gesenktem Kopf« (V, 149) die Peitschenhiebe des Mannes, der ihn zu den Jesuiten überführt: »Mané hätte davonlaufen können, der kurzatmige dicke Mann hätte keine Chance gehabt, laufen! Aber wohin? Mané hatte keine Vorstellung.« (V, 148f.) Er ist, »Triumph der Integration, bis in [...] Idiel innersten Verhaltensweisen hinein mit dem identifiziert, was geschieht«:<sup>29</sup> »Warum nahm dieses Kind alles, was ihm widerfuhr, so widerspruchslos hin? Warum träumte Mané, wenn er träumte, davon, einer derjenigen zu sein, die ihn quälten, und nicht davon, sich aufzubäumen, sich zu widersetzen oder zumindest zu flüchten?« (V, 149f.) Nach dem Tod der Eltern fragt er sich: »Würde ihm jetzt in seinem neuen Leben endlich gelingen, was im alten Leben so grausam gescheitert war? Sein Leben zu machen an der Innenseite der Lebensbedingungen, und nicht als Außenseiter. Angepaßt zu sein – nein, das allein hatte ja nie genügt! –, akzeptiert zu sein, integriert zu sein, ankerkannt in seinem Umfeld [...]?« (V, 392) Die Integration in die jüdische Gemeinde von Amsterdam gelingt Manasseh auf vorbildliche Weise, indem er Rabbi wird, auch wenn seine Sehnsucht, Oberrabbiner zu werden, unerfüllt bleibt.

Als Rabbiner ist er Mitglied des Mahamads, des »Rabbinerkollegiums« (V, 451), das im »Verfahren gegen Uriel da Costa« (V, 446) das Urteil fällt. Dessen marranische Biografie bildet den Gegenpol zu der Manassehs. Uriel da Costa geht es weniger um gesellschaftliche Anerkennung als um die »Wahrheit« (V, 450); mustergültig verkörpert er »die Kraft zur Reflexion, zur Selbstbestimmung, zum Nicht-Mitmachen«. Selbst nicht unmittelbar gefährdet, beginnt er sich angesichts der Verfolgung der Marranen durch die Inquisition dafür zu interessieren, »was seine Urgroßväter vor der Zwangstaufe geglaubt hatten« (V, 447), und liest das Alte Testament neu. Er beginnt zu zweifeln, »ob Jesus von Nazareth der Messias gewesen sein konnte, den die Väter erwartet hatten«, und erkennt: »Wenn er nicht der Messias war, dann war es Gotteslästerung, was er bislang geglaubt hatte.«

(V, 448) Uriel da Costa zieht daraus die Konsequenz: Er »beschloß die Flucht. Er ließ alles lauch seine Frau und seine beiden Söhnel zurück. Er erreichte Amsterdam und ließ sich beschneiden.« (V, 449) Dort »wurde Ierl zu einem erfolgreichen Geschäftsmann und allseits geehrten Mitglied der Gemeinde« (V, 449). Doch »er hatte ein Problem: Er hatte begonnen nachzudenken, zu grübeln, und das konnte er nicht mehr abstellen« (V, 449). Er widersetzt sich in seinen Augen unsinnigen Speisevorschriften wie der Trennung des Geschirrs bei Milchigem und Fleischigem und dem Wegschneiden der Sehnen vor dem Braten, wird denunziert, vor den Mahamad geführt und aufgefordert zu widerrufen:

Er hatte der Wahrheit zuliebe aufgegeben, was diese Männer, wenn das Schicksal sie zufällig in seine Situation gesetzt hätte, nie aufgegeben hätten. Er konnte nur lachen. Er drehte sich um und ging hinaus. An der Tür wandte er sich noch einmal um und sagte: »Noch Fragen?« »Nein!« schrie Oberrabbiner Aboab. »Keine Fragen. Nur noch das Urteil: Der Bann!« (V, 450)

Aus formalen Gründen war dieses Urteil jedoch ungültig, denn dem Spruch hätte die Beratung des Kollegiums vorangehen müssen:

Erst nach dem Spruch des Oberrabbiners wurde formal die Zustimmung jedes Mitglieds des Rabbinerkollegiums eingeholt. Wäre Manassch damals wach und bei Sinnen gewesen, hätte er so reagiert, wie er es am nächsten Tag, nach Baruchs Frage, selbst für richtig gehalten hatte: Er hätte sagen müssen, daß dieses Urteil Aboabs ungültig sei. Solch ein Urteil kann nur verhängt werden, wenn alle Stimmen gehört und der Mahamad darüber beraten hatte. Manassch hätte dies sagen müssen und – dadurch die Gemeinde gespalten. (V, 450f.)

Doch der Rabbi bringt die Kraft zur Zivilcourage nicht auf; zum einen, weil er sich ständig mit seinen Tabletten betäubt, um sein Leben als Rubi zu ertragen, zum anderen aber, weil ihm gesellschaftliche Anerkennung so wichtig ist. Wäre er aufgestanden und hätte Einspruch erhoben, hätte er die Konsequenzen seiner Tat tragen müssen. Er wäre von einem Teil der Gemeinde, den Anhängern Aboabs, kritisiert und geschmäht worden. Dazu ist er nicht bereit. Anders Uriel da Costa. Für ihn bedeutet der Bann, dass er »seine späte Liebe nach zehn Jahren des Leids, weil er gegen das Fühlen und nur wegen des Denkens eine Frau und zwei Söhne verloren hatte« (V, 450), nun nicht heiraten kann: Durch den Bann ist er »ein Aussätziger« geworden: »Niemand in der Gemeinde Idurfel mehr den Verurteilten grüßen, mit ihm reden, ihn berühren.« (V, 451)

Der Preis, den er für die Behauptung seiner Autonomie zahlen muss, der Ausschluss aus der Gemeinschaft, erscheint ihm jedoch immer mehr absurd:

Er [Uriel da Costal wußte, daß es nach allem, was er um der Wahrheit willen aufgegeben hatte, nicht dafür stand, jetzt so zu leben, wie er lebte, ohne Freunde, ohne Gruß, ohne Hilfe, ohne Kontakte, ohne Geschäfte, nur wegen der Sehnen in einer Lammkeule. [...] Er beschloß, wie er am Ende seines Lebens in seiner Autobiographie schreiben sollte, um in die Gemeinschaft zurückkehren zu können, den Affen unter Affen zu spielen. (V, 451)

Im Kontext der Anpassung und Angleichung wie bei Kafka taucht das Affenmotiv so auch in Uriel da Costas exemplarischer Beschreibung eines menschlichen Lebens auf.<sup>30</sup> Bei dem neuen Verfahren, in dem über die Modalitäten der Aufhebung des Bannes entschieden wird, »stand [Uriel da Costal vor einem langen Tisch, an dem die Rabbiner saßen, darunter Manasseh« (V, 451); dieser dachte:

»O mein Gott, wir spielen Inquisition. Wir imitieren die Spanier, wir wiederholen, was unseren Vätern widerfahren ist! [...] Bitte drehe dich um und gehe raus! [...] Du stehst Kindern gegenüber! Kinder aus einer anderen Zeit! Das ist Amsterdam und nicht Porto! Begreife das endlich! Gehe raus!« (V, 452)

Doch Manasseh »sagte kein Wort. Er machte bloß eine unsichere Kopfbewegung, die als Nicken interpretiert wurde, als der Spruch beraten und beschlossen wurde« (V, 452). Vor seiner Wiederaufnahme in die Gemeinde muss Uriel da Costa sich nicht nur in der Synagoge »entblößen« (V, 452) und auspeitschen lassen, sondern sich auch einer Prozedur unterziehen, die er als besonders geschmacklos empfindet;<sup>31</sup> er muss sich auf die Schwelle der Synagoge legen und alle, »Männer und Frauen, Greise und Jünglinge« (V, 453), beim Verlassen des Gotteshauses über sich hinwegschreiten lassen: »Zu Hause angekommen, sperrte er sich in sein Arbeitszimmer ein, schrieb, ohne Nahrung zu sich zu nehmen, in drei Tagen seine Lebensbeschreibung, setzte eine Pistole an seine Stirn und drückte ab.« (V, 454)

Der Konflikt zwischen Mitmachen und Zivilcourage bildet auch das Zentrum der »Nachgeschichte« Manassehs. Als Student schließt sich Viktor den Trotzkisten an und macht bei diesen Karriere: Bei einem »Treffen des Wahlbündnisses LiLi [Linke Liste]« (V, 426) soll er bei den bevorstehenden Hochschulwahlen »als Spitzenkandidat für den Hauptausschuß« (V, 425) nominiert werden. Doch da stürmt plötzlich eine Horde junger Frauen die Stützung; diese lassen Flugblätter im Zimmer herumwirbeln, schlagen auf Viktor ein, drängen ihn in eine Ecke und übergießen ihn mit billigem Parfüm. Dazu skandieren sie: »Abravanel, Abravanel! Bezahle deine Schulden schnell!« (V, 427), und: »Viktor, Viktor! Hast du einen Fick vor? Aber alle Frauen wissen, dieser Viktor ist beschissen!« (V, 428) In dem Flugblatt mit der Überschrift »Fiktor und die Leibesfrucht« – eine Formulierung, die nur von Hildegund stammen kann (vgl. V, 428) – wird sein »schweinisches Verhalten [...] das er bei Renates Ab-



treibung an den Tag gelegt hatte«, angeprangert: »Schwängert eine Frau, zwingt sie zur Abtreibung, läßt sie in ihrem Elend sitzen und weigert sich sogar, die Hälfte der Kosten für den Eingriff zu bezahlen.« (V, 428) Viktor ist sich jedoch sicher, nicht der Vater von Renates Kind zu sein (was letztlich auch der Wahrheit entspricht) und der Grund dafür ist, warum er es ablehnt, sich an den Kosten für die Abtreibung zu beteiligen, nachdem er mit ihr geschlafen hat. Hildegunds Worte: »Noch Fragen?« (V, 428), beim Verlassen des Raums stellen ein ironisches Echo der Worte Uriel da Costas dar. Und wirklich hat niemand nach diesem Auftritt noch Fragen an Viktor: »Keiner sprach ihn an, sagte ein Wort, stellte eine Frage.« (V, 428) Kurze Zeit darauf hat er sich im Büro der REMA [Revolutionäre Marxisten] einzufinden, um »seinen Prozeß zu vergegenwärtigen« (V, 430). Wie die Rabbiner im Verfahren gegen Uriel da Costa sitzen »die Leitungsfunktionäre der REMA [...] an einem langen Tisch, einer neben dem anderen«: »Viktor stand vor dem Tisch« (V, 430). Dazu, seine Sicht der Dinge zu schildern, erhält er gar keine Gelegenheit. Eugen, mit dem sich Viktor zuvor wegen der Forderung Renates an ihn beraten hat und damals der Meinung war, »daß es grotesk wäre, zu bezahlen« (V, 425), sagt nicht nur nicht zu Gunsten Viktors aus, sondern wendet sich sogar gegen ihn, wirft ihm als »besondere Perfidie« vor, »daß er [Viktor] just in der Zeit, als er seine Verfehlung beging, die private Freundschaft mit [...] Iihm] suchte« (V, 431). Auch Hildegund »hätte, dachte er [Viktor], nicht mit der Wimper gezuckt, wenn er nun zum Tode verurteilt worden wäre und wenn dieses Gericht die Macht besessen hätte, dieses Urteil auch zu vollstrecken«:

Plötzlich begann der Nebel, durch den Viktor blickte, sich flockig aufzulösen, da waren geradezu heitere Figuren, die sich vor seinen Augen bildeten, das waren Farcen, die vorangegangene Tragödien wiederholen wollten, das war rostiger Sinn, der abblätterte vom Besinnungslosen, mit dem die Welt vor Zeiten lackiert worden war. Es ist lächerlich! dachte Viktor. Sie spielen Moskau der dreißiger Jahre! Sie spielen das allen Ernstes! (V, 432)

Diese Erkenntnis ist derjenigen Manassehs beim zweiten Verfahren, in dem über Uriel da Costas Wiederaufnahme in die Gemeinde beraten wird, analog. Doch während Manasseh nichts sagt, nicht Uriel da Costa zuruft: »Das ist Amsterdam und nicht Porto! Begreife das endlich! Gehe raus!«, begreift und tut Viktor genau das:

Bitte! Dachte Viktor, das ist Wien in den siebziger Jahren und nicht Moskau in den Dreißigern! Bitte, kann das einer sagen, der hier etwas sagen darf? Nein. Das sagte keiner. Gut, dachte Viktor, es gibt einen einfachen Beweis, den ich nun vorführen

kann: Wenn ich nicht jetzt umdrehe und hinausgehe – was wird passieren? Ist es Moskau in den Dreißigern, bin ich tot. Ist es Wien in den Siebzigern, bin ich aus einem Traum aufgewacht. Viktor ging. (V, 432)

Wie Uriel da Costa muss er als Konsequenz für seine Tat den »Bann« (V, 457), die soziale Ächtung ertragen: »Er [h]attelt ab jetzt keine Freunde mehr [...]. Keinen sozialen Zusammenhang. Kein Netz. Nicht einmal einen Gruß.« (V, 433)

Laut Theodor W. Adorno handelt es sich bei der »Autonomie« um »die einzig wahrhafte Kraft gegen das Prinzip von Auschwitz«, während »die Bereitschaft, mit der Macht es zu halten und äußerlich dem, was stärker ist, als Norm sich zu beugen« – hierfür gibt Eugen mit seinem Verhalten während Viktors Prozess ein Beispiel – »die Sinnesart der Quälgeister listl, die nicht mehr aufkommen soll.«<sup>32</sup> Unsere Zeit sieht Menasse vor allem durch das Prinzip des Mitmachens bestimmt: »in empathischer oder grimmiger Zustimmung zu einer Entwicklung [der neoliberalen Globalisierung], die einfach stattfindet, der wir uns lethargisch oder begeistert unterwerfen, jedenfalls unterwerfen, bei der wir tätig mitmachen oder untätig mitmachen, jedenfalls mitmachen, in der wir unseren Profit oder unser bloßes Überleben suchen, jedenfalls keine Alternative suchen.« (Z, 25) So gesehen findet sich auch unsere Gegenwart als »Nachgeschichte« in dem Konflikt zwischen Anpassung und Autonomie, der das Innere der historischen Romanhandlung ausmacht, monadologisch repräsentiert. Die Autonomie ist die historische Kraft – im Roman an Uriel da Costa, in den Frankfurter Poetikvorlesungen an dem »Menschen Spinoza« (Z, 33) exemplarisch festgemacht – durch deren Aktualisierung für uns in unserer Zeit eine »Vertreibung aus der Hölle«, das ist die Unterbrechung der »kontinuierlichen Katastrophe«,<sup>33</sup> möglich erschiene. Das messianische Motiv der Erlösung oder Rettung reduziert sich so auf »den Widerstand gegen die immerwährende Gefahr des Rückfalls«<sup>34</sup> in die Katastrophe, auf die Menasse bereits in seiner Rede zur Eröffnung der Frankfurter Buchmesse im Jahr 1995 in Form eines fingierten, sowohl Thodor W. Adorno als auch Samuel Menasse ben Israel zugeschriebenen Zitats aufmerksam macht: »Was einmal wirklich war, bleibt ewig möglich.«<sup>35</sup> In diesem Sinne ist Robert Menasses Roman ungeachtet des historischen Stoffes der höchst aktuelle Versuch einer Rettung angesichts der auf Grund der neoliberalen Entfesselung des Kapitalismus wieder möglich gewordenen Katastrophe von Krieg und Faschismus (vgl. Z, 27 f.).

Anmerkungen

- 1 Allen drei Schreibweisen des Namens des Rabbis begegnet man auch im Roman; der ersten, »Menasse«, in einem dem Rabbi zugeschriebenen, jedoch vom Autor Robert Menasse fingierten Motto; »Manasseh« heißt die Romanfigur; und »Menasseh«, die dritte Variante, findet sich als lateinische Inschrift auf der Abbildung des Grabmals des Rabbis im Anhang des Buches. Um zwischen der historischen Person und der Romanfigur besser unterscheiden zu können, verwende ich im Folgenden, wenn erstere gemeint ist, die Schreibung mit »« und »h«.
- 2 Robert Menasse, *Die Vertreibung aus der Hölle*, Frankfurt/Main 2014, 410. Nachweise im Folgenden unter der Sigle V mit Seitenzahl direkt im Fließtext.
- 3 Bettina Bannasch, *Zum Problem der Vergleichbarkeit in der Schoahliteratur. Robert Menasses »Die Vertreibung aus der Hölle«*, in: Gerd Bayer, Rudolf Freiburg (Hg.), *Literatur und Holocaust*, Würzburg 2009, 213–235, hier 220.
- 4 »Wir sind die Angelus-Novus-Generation.« Interview mit Robert Schindel, Robert Menasse und Doron Rabinovici. Wien, *Café Sperl*, 4.4.2006, in: Matthias Beilein, *86 und die Folgen. Robert Schindel, Robert Menasse und Doron Rabinovici im literarischen Feld Österreichs*, Berlin, 2008, 297–325, hier 303.
- 5 Vgl. ebd., 304: »Als ich [Robert Menassel] gesehen habe, welches Schicksal mein Roman hat, habe ich immer das Gefühl gehabt, daß ich, was die Rezeptionsgeschichte betrifft, einfach Pech gehabt habe, trotz aller Preise, die ich bekommen habe. Das tröstet dann alles nicht. Ich hätte gerne gehabt, daß ein oder zwei das Buch wirklich dort positionieren, wo ich es eigentlich gesehen habe, als ich es schrieb. Das ist nie passiert. Ich bin gelobt worden, ich bin verrissen worden, es ist behandelt worden wie jedes andere in einer Welle [der historischen Romanell], der ich mich nie zugehörig gefühlt habe.«
- 6 Jens Jessen, *Herrenlose Schuld. Geschichtskonstruktion und Geschichtstrauma - Anmerkungen zu einem Motiv in »Die Vertreibung aus der Hölle«*, Rede zur Verleihung des Marie-Luise-Kaschnitz-Preises 2002, in: Eva Schörkhuber (Hg.), *Was einmal wirklich war. Zum Werk von Robert Menasse*, Wien 2007, 317–325, hier 318. Vgl. auch Bannasch, *Problem der Vergleichbarkeit*, 228.
- 7 Vgl. Bannasch, *Problem der Vergleichbarkeit*, 215.
- 8 Hans Haider, »Engel der Geschichte« Interview mit Robert Menassel, in: Dieter Stolz (Hg.), *Die Welt scheint unverbesserlich. Zu Robert Menasses »Trilogie der Entgeisterung«*, Frankfurt/Main 1997, 287–291, hier 290.
- 9 Wolfgang Neuber, »Die seltsame Lust an falschen Zusammenhängen« Interview mit Robert Menassel, in: Stolz, *Die Welt scheint unverbesserlich*, 292–304, hier 296f.
- 10 Dass Benjamins geschichtsphilosophische Thesen ein wichtiger Bezugstext für die *Vertreibung* sind, wurde auch von der Forschung erkannt, ohne dass dieser Spur allerdings ernsthaft nachgegangen worden wäre (vgl. etwa Alexander Rsumny, *Den Hass auf die Geschichte wegerzählen. Funktionen der Marranenthematik in Robert Menasses »Die Vertreibung aus der Hölle«*, in: Juliane Sucker, Lea Wohl von Haselberg [Hgl.], *Bilder des Jüdischen. Selbst- und Fremdzuschreibungen im 20. Und 21. Jahrhundert*, Berlin-Boston 2013, 351–367, hier 360f.).
- 11 Vgl. Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Bd. I.2, Frankfurt/Main 1991, 691–704, hier 693. Nachweise im Folgenden unter der Sigle B mit Seitenzahl direkt im Fließtext.
- 12 Auch von dem historischen Menasseh stammt eine lateinisch verfasste Abhandlung mit diesem Titel (*De Termino Vitae*, 1739). Es geht hier allerdings um die Frage,

ob die Dauer des Lebens eines Menschen zufällig oder von einer höheren Macht vorherbestimmt sei.

- 13 In einem hebräisch verfassten Werk mit dem Titel *Nishmat Hayim* (1651) befasst sich Menasseh unter anderem auch mit Engeln: »He holds exotic ideas of the function of angles« (Cecil Roth, *A Life of Menasseh ben Israel. Rabbi, Printer and Diplomat*, Philadelphia 1945, 99).
- 14 Vgl. hierzu ebd., 206f.
- 15 Vgl. ebd., 270f.
- 16 Florian Krobb, *Kollektivautobiographien Wunschautobiographien. Marranenschicksal im deutsch-jüdischen historischen Roman*, Würzburg 2002, 136.
- 17 Ebd., 128.
- 18 Eli Friedlander, *Walter Benjamin. Ein philosophisches Portrait*, München 2013, 89.
- 19 Ebd., 88.
- 20 Robert Menasse, *Die Zerstörung der Welt als Wille und Vorstellung. Frankfurter Poetikvorlesungen*, Frankfurt/Main 2006, 67. Nachweise im Folgenden unter der Sigle Z mit Seitenzahl direkt im Fließtext.
- 21 Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. V.1, 594. 22 Ebd.
- 23 Theodor W. Adorno, *Gesellschaft*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann, Bd. 8, Frankfurt/Main 1997, 9–20, hier 17.
- 24 Theodor W. Adorno, *Erziehung nach Auschwitz*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 10.2, Frankfurt/Main 1977, 674–690, hier 679.
- 25 Ebd.
- 26 Franz Kafka, *Ein Bericht für eine Akademie*, in: ders., *Erzählungen (=Gesammelte Werke*, hg. von Max Brod), Frankfurt/Main 1995, 139–147, hier 142. Nachweise im Folgenden unter der Sigle A mit Seitenzahl direkt im Fließtext.
- 27 Brod, zitiert nach: Hans-Gerd Koch, »*Ein Bericht für eine Akademie*«, in: Michael Müller (Hg.), *Interpretationen. Franz Kafka. Romane und Erzählungen*, Stuttgart 1994, 173–196, hier 177.
- 28 Vgl. Kafka, *Ein Bericht*, 146: »Und ich lernte, meine Herren. Ach, man lernt, wenn man muß; man lernt, wenn man einen Ausweg will; man lernt rücksichtslos. Man beaufichtigt sich selbst mit der Peitsche; man zerfleischt sich beim geringsten Widerstand.«
- 29 Adorno, *Gesellschaft*, 17.
- 30 Vgl. Uriel da Costa, *Exemplar humanae vitae. Beispiel eines menschlichen Lebens*, hg. und übers. von Hans-Wolfgang Krautz, Tübingen 2001, 15.
- 31 Vgl. ebd., 21: »Es gibt keine Affen, die abgeschmacktere Handlungen oder lächerlichere Gebärden den Menschen vor Augen führen könnten!«
- 32 Adorno, *Erziehung nach Auschwitz*, 679.
- 33 Walter Benjamin, *Zentralpark*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I, 2, 655–690, hier 683.
- 34 Theodor W. Adorno, *Fortschritt*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 10.2, 617–638, hier 638.
- 35 Robert Menasse, »*Geschichte*« war der größte historische Irrtum. Rede zur Eröffnung der 47. Frankfurter Buchmesse 1995, in: ders., *Hysterien und andere historische Irrtümer*, Wien 1996, 21–36, hier 26.

---

*Stavros Arabatzis*

## Medienphilosophie

*Die Überbietung des philosophischen und ästhetischen Paradigmas*

---

### I.

Dieser Aufsatz widmet sich den Problemen der ›Medienphilosophie‹, die vor allem vom gerade erschienenen *Handbuch der Medienphilosophie* in aller Schärfe aufgeworfen wurden – auch vom Autor dieser Zeilen, der selbst mit einem Beitrag im Buch vertreten ist.<sup>1</sup> Er ist so etwas wie der Versuch einer Klärung der Probleme, die sich in den letzten 50 Jahren in den Medien angesammelt haben.

Jede neu aufkommende Disziplin im Bereich des ›strengen Denkens‹ setzt immer am konkreten, historisch-gewachsenen, gesellschaftlichen und technischen Gegenstand der Zeit an. Sofern sie aber einen universalistischen Anspruch erhebt, ist sie auch mit dem ›Anfang‹ ihres Mediums konfrontiert, das gerade in seinem neuesten Zustand (noietischer, ästhetischer, technischer oder sozialer Art) nicht etwa vergeht, vielmehr darin als paradoxer Anfang sich behauptet. Freilich hat Hegel recht, wenn er den ›Anfang‹ weder als ein Vermitteltes noch als ein Unmittelbares, vielmehr als Übergehen des einen ins andere begreift. Aber genau mit dieser prozessierenden *Mitte* hat es nicht nur die Philosophie, sondern ebenso die neue Medienphilosophie zu tun, die heute den Anspruch erhebt, die akademische Philosophie von der Praxis, von der Materialität der Technik oder von der Immaterialität der digitalen und performativen Medien her zu überholen. Ist dieser Anspruch gerechtfertigt?

Gerhard Schweppenhäuser, der Herausgeber des Buches *Handbuch der Medienphilosophie*, möchte jedenfalls hier etwas mehr Klarheit in der Sache ›Medien‹ verschaffen. Er will eine Diskussion anregen und »die wichtigsten, nicht selten gegensätzlichen Positionen ›an einen Tisch‹ bringen.«<sup>2</sup> Allerdings scheint hier der Gegenstand ›Medienphilosophie‹ kaum noch Konturen aufzuweisen: »Warum belässt man es nicht dabei, von ›philosophischen Theorien der Medien‹ zu sprechen? [...] Der bestehende Fächerkanon philosophischer Institute reicht aus, um dergleichen philosophisch zu reflektieren.«<sup>3</sup> Oder doch nicht? Es geht hier offenbar »darum, den Kanon akademischer Themen und Methoden durch spezifische, an neuartigen Perspektiven, Gegenständen und Diskursfeldern orientierte Forschungsgebiete seriös auszudifferenzieren. Und zwar sowohl im Umkreis nichtphilosophischer

Fachbereiche, denen an philosophischer Reflexion und Begleitung von Forschung und Lehre gelegen ist, etwa auf dem Gebiet von Kunst und Design, als auch innerhalb der Philosophie.<sup>4</sup> Dies erinnert ein wenig an Lacan, der sich bekanntlich als Nichtphilosoph verstand. Aber der Antiphilosoph Lacan ist eben immer noch ein Philosoph, der auf die *Schlagseite* des logischen Mediums und damit auf eine blinde Stelle der Philosophie<sup>5</sup> hin aufmerksam machte. In diese Richtung scheint sich jedenfalls auch das *Handbuch der Medienphilosophie* zu bewegen, das diese Probleme neu zu reflektieren versucht. Allerdings werden hier auch die Grenzen der neuen Disziplin sichtbar, die sich freilich von der akademischen Philosophie nicht mehr beeindrucken lässt. Jedenfalls steht ihr Name für »mindestens zwei verschiedene Ansätze«: einen »niedrigschwelligel« (bei dem es darum geht, einen neuen Phänomenbereich zu erklären, zu beschreiben oder zu bewerten) und einen »anspruchsvolle«, in dessen Namen ein »neues philosophisches Paradigma begründet werden soll. »Medienphilosophie« ist dann »Philosophie der Medien« oder »mediale Philosophie« – und nicht lediglich ein Philosophieren über den Gegenstand »Medien.«<sup>6</sup> Mit ihrem Medium sitzt die *Medienphilosophie* offenbar mittendrin im Problem, mit dem sie zugleich operiert; ihr Medium ist ein Mittel, aber es ist zugleich auch die Möglichkeitsbedingung für die Erzeugung von Mitteln überhaupt. Eine, worin ihr Medium immer zugleich vom Gegenstand her kontaminiert ist, sodass hier das Rätsel vor allem in der vermittelten *Mitte* des Mediums liegt. Ein zutiefst philosophischer Gegenstand also, der sich dann auch von den anderen Medienreflexionen unterscheidet: »Während die *Medienwissenschaft* an Empirie und empirischen Forschungsmethoden orientiert ist und *Medientheorien* sich an Bezugswissenschaften wie Literatur- und Kulturwissenschaft, Soziologie, Philosophie und Psychologie sowie deren Paradigmen abarbeiten, ist *Medienphilosophie* die begrifflich-kategoriale Klärung der Grundlagen dessen, was unter einem »Medium« zu verstehen ist.«<sup>7</sup>

Ob diese scharfe Unterscheidung hier triftig ist, sei dahingestellt. Jedenfalls müssten die Ausdifferenzierungen und Verzweigungen gezeigt werden, worin Wissenschaft, Theorie und Philosophie in ihren jeweiligen »Medien« nicht nur auseinanderdriften, sondern ebenso ihre Linien sich kreuzen, verschränken und verknoten. Denn die Klärung der Grundlagen dessen, was unter einem »Medium« zu verstehen sei, sprengt ja auch umgekehrt das Medium »Begriff« selber. Gewiss, in der modernen Welt haben wir es immer auch mit den jeweils ausdifferenzierten Medien und Bereichen zu tun, die aber gerade in ihrer jeweiligen systemischen Abgeschlossenheit immer wieder auch die Grenzen des anderen Mediums berühren. Deswegen »herrscht« in der empirischen Medien- und Kommunikationswissenschaft »Uneinigkeit darüber, ob mit einem weitgefassten oder mit einem enggefassten Medienbegriff gearbeitet werden sollte.«<sup>8</sup> Wir haben es hier mit einer Span-

nung der Medien (oder des Mediums in der Einzahl) zu tun, wo uns schließlich nicht nur die Medien, sondern zuletzt auch die Medienwissenschaftler in völliger Konfusion zurücklassen. Denn einerseits wird von ihnen, so etwa bei Werner Faulstich, gegen den uferlosen Gebrauch des Wortes »Medien« polemisiert, andererseits wird »jeder Versuch, die mannigfaltigen Aspekte des Medienbegriffs systematisch zu strukturieren, als »entweder unlogisch, unverständlich, dysfunktional unvollständig, unbegründet oder banal (Faulstich 2002: 20) zurückgewiesen.«<sup>9</sup> Darunter fällt dann auch die Klassifikation in »naturwissenschaftlich-technologische, soziokulturelle, systemische und strukturelle Medienkonzepte«, oder die Differenzierung zwischen »Informations-, Kommunikations- und Interaktionsmedien.« Jedenfalls kann sich hier, so Schweppenhäuser in seiner Einleitung, ein strenger Begriff der Medienphilosophie (ob dieser nun in seiner Tätigkeit ontologisch, pragmatisch oder dialektisch arbeitet) nicht an Faulstichs »Konglomerat von Versatzstücken aus Informations-, System- und Gesellschaftstheorie« orientieren, die kaum geeignet sind, die »Spezifika von Medien zu begreifen.«<sup>10</sup> Vielmehr gilt es die Spezifika der Medien methodologisch einzuordnen und die mehr oder weniger gegensätzlichen Positionen »an einen Tisch« zu bringen. An diesem »Tisch« sitzen dann die Vertreter von zwölf Medienkonzepten: 1. Grundlegungen; 2. Phänomenologische Theorien; 3. Semiotische Theorien; 4. Hermeneutische und kulturalistische Theorien; 5. Dialektische Theorien; 6. Analytische Theorien; 7. Transzendente und konstruktivistische Theorien; 8. Moderne und postmoderne Theorien; 9. Technikorientierte Theorien; 10. Handlungsorientierte Theorien; 11. Kritik; 12. Angewandte Medienphilosophie. Ob allerdings Schweppenhäusers eigene Klassifizierung hier besser geeignet ist, eine Orientierung im Medienparadigma zu bieten, sei dahingestellt. Zumal er diese methodische Separierung zu Recht selbst in Frage stellt: »Die analytische Separierung der genannten Aspekte soll selbstverständlich nicht vergessen machen, dass sie – in der Wirkung und Anwendung ebenso wie in der Beschreibung und begrifflichen Durchdringung medialer Phänomene und Strukturen – zusammenspielen.«<sup>11</sup> In der Tat, denn bereits bei der Formulierung der jeweiligen Methoden wird nämlich ersichtlich, dass auch die andere Unterscheidung, zwischen *Medienwissenschaft*, *Medientheorie* und *Medienphilosophie*, von Schweppenhäuser selbst unterlaufen wird. Denn außer in Punkt 1, 11 und 12 spricht er nämlich von *Theorien* und nicht mehr von Philosophien.

## II.

Wir haben es hier also mit der Mehrdeutigkeit des medialen Phänomens zu tun, die auch in der Hauptkategorie der Medienphilosophie, nämlich der »Vermittlung«

wiederkehrt. Eine, die freilich in der Kommunikations- und Medienwissenschaft ein ganz anderes Gewicht bekommt als etwa in der Philosophie und nun auch in der Medienphilosophie: »Man kann ein Medium im weitesten Sinne als »ein Material« definieren, »worin sich etwas manifestiert, verkörpert, mitteilt« (Türcke 2005: 71). Gleichwohl ist es nicht von vornherein sinnlos zu sagen, dass ein Medium *sensu stricto* auch immateriell sein kann. Es ist, so oder so, stets auf ein Anderes, Nichtmediales, verwiesen und durch dieses mitkonstituiert. In Medien und durch Medien stellt sich daher immer »etwas von ihnen Unterschiedenes, Nichtmediales« (Türcke 2005: 141) dar.«<sup>12</sup> Das Problem des Mediums liegt eben sowohl in seinem immateriellen als auch in seinem materiellen, sowohl in seinem geistig-begrifflich-instrumentellen als auch in seinem ästhetisch-poietisch-körperlichen Charakter,<sup>13</sup> wobei hier freilich historisch, gesellschaftlich, ökonomisch und technologisch immer mehr die Immaterialität des Mediums in den Vordergrund tritt, während sich umgekehrt die Materialität des Mediums in seinen fiktionalen und gespenstischen Charakter auflöst. Damit erodiert auch die alte Differenz zwischen »abstraktem Raum« (Tausch, Profitrationalität, instrumentelle Vernunft, rechnendes Denken, Nüchternheit) hier und »konkretem Ort« (Sinnlichkeit, Körper, Traum, leibliche Revolte gegen die Abstraktion) dort. Darauf haben nicht nur die Begriffe seit den 70er Jahren, wie »Sensation«, »Ausstellungswert«, »Spektakel« oder »Hyperrealität« hingewiesen, wo die alten Dualismen von Schein und Sein, von Wahrheit und Lüge, von Begriff und Bild, von Tauschwert und Gebrauchswert, von Geist und Körper, von Privatem und Öffentlichem ineinander übergehen. Vielmehr hängt die neue digital-vernetzte Immaterialität vor allen mit der Ökonomisierung, Technifizierung und Logifizierung der Zeit zusammen, wie sie etwa heute in den Zeitverdichtungen des Finanzkapitals oder in den post-faktischen Fiktionen der Kollektive zu sehen ist. Wir haben es hier also mit einer Transformation der instrumentell-technisch-vermittelnden und der physisch-körperlich-unmittelbaren »Medien« zu tun, die auch die kapitalistische Ökonomie (in ihrer Profitrationalität) erfasst haben, wo die Ware und selbst das Kapital eine inzwischen medial unfassbare, aber darin auch eine höchst konkrete Form (Spektakel, Ausstellungswert, Wahrzeichen, Marken, Kommunikation, öffentliche Meinung, kollektive Empfindungen, Pathologien) angenommen haben: die Paradoxie einer *materiellen Immaterialität*. Deswegen wirken hier die Kategorien, die Schweppenhäuser zuletzt mit Hilfe von Seel und Habermas in die Medienphilosophie hereinbringt, etwas angestaubt; so etwa, wenn er die Medien mit Martin Seel in »Wahrnehmungsmedien, Handlungsmedien und Darstellungsmedien«, oder, mit Habermas, in Arbeit und Interaktion zu unterscheiden versucht.<sup>14</sup> Denn Wahrnehmungs-, Handlungs- und Darstellungsmedien sowie die Differenz von »Produktionsmedien« und »Verständigungsmedien«<sup>15</sup> sind alle bereits in der einen integralen Medienmaschine aufgelöst worden. Die inter-



subjektive Verständigung in der Form von Konsens ist eben nichts anderes als der doxologische Aspekt (*consensus democracy*) der ökonomischen Macht (in ihrem verabsolutierenden Medium ›Weltmarkt‹). Das heißt, die vermittelte Herrlichkeit der intersubjektiven Verständigung (Habermas) und die unmittelbare Herrlichkeit des Volkes (Carl Schmitt) bilden hier nur die eine komplementäre Medienmaschine (demokratisch-liberale und konservativ-autoritäre), die sich heute im globalen und nationalen Raum inszeniert.

Damit ist auch die Differenz von Wirklichkeit und Möglichkeit morsch geworden, sodass sie in der *Mitte* des medialen Prozesses zu verschwimmen beginnen. Das heißt, in den Medien und durch Medien stellt sich immer auch ein Nicht-mediales dar, das die Schwelle der Ununterscheidbarkeit zwischen Tun und Sein, Schein und Sein, Relation und Substanz, Wirklichkeit und Möglichkeit bildet. Schweppenhäuser möchte hier aber noch zwischen Wirklichkeit und Möglichkeit in der welterschließenden Form des Mediums unterscheiden: »Diese Welt ist als Gegebenheit Wirklichkeit; aber weil sie durch Medien vermittelt wird, ist sie immer auch eine mögliche Wirklichkeit, virtuelle Realität. Damit kommt ein Moment von Kontingenz in die mediatisierte Wirklichkeit: Vieles ist möglich, aber nichts ist gewiss, alles könnte auch ganz anders sein.«<sup>16</sup> Was aber in dieser Dialektik von Wirklichkeit und Möglichkeit ausfällt ist die Verschränkung der beiden Kategorien im *Dazwischen* der Medialität, wo der mögliche Horizont durch Medien immer wieder *eröffnet* und zugleich *geschlossen* wird. Das heißt, das »Moment von Kontingenz« ist hier ein notwendiges, weil alle moderne Freiheit im Dienste einer ursprünglichen Herrschaft steht. Ein medien-ontologisches Dispositiv, das *alles ermöglicht* und zugleich *alles verunmöglicht*: Kontingenz als Notwendigkeit, Freiheit als Knechtschaft. Alles könnte auch ganz anders sein und eben deswegen bleibt alles beim Alten. Die Macht in der säkularisierten *Form der Ökonomie* (vormals eine von Gott oder den Göttern geschaffene Welt, die in der Moderne eins wird mit der Welt ohne Gott und Götter) zieht sich in subkutane, subkommunikative, kapillare und neuronale Räume zurück und nimmt darin eine mikrophysische (und in ihrer Entäußerung draußen eine makrophysische) Form an. Denn wesentlicher als die bloß äußere, instrumentelle Funktion, welche die Mittel als ein zweckgebundenes Instrument begreift, ist heute die Beschlagnahme und die Neutralisierung der Medien als Sprache, Bild, Kraft, Wille, Phantasie, Affekt, Gedächtnis oder als letzter Wunsch. Die Vorkehrungen der Kapitale haben eben den Zweck, alle Utopie – als Möglichkeit, auf die noch Adorno negativ-dialektisch und Bloch materialistisch-metaphysisch setzten – zu neutralisieren und so zu verhindern, dass hier die Möglichkeit eines neuen Gebrauchs der Sprache, der Mittel, der Affekte, des Gedächtnisses, der Phantasie oder der Erfahrung sich auftut. In dieser totalitären Sphäre wird also die Utopie ihres Zwecks enthoben und zugleich im glorreichen

Glanz der Kapitale (die monarchische Hegemonie) und der A-Kapitale (die polyarchische Hegemonie, die Ränder, Grenzen, Vertrautheiten, Heimaten, Lokalitäten, Nationen) zur Schau gestellt.

Hierbei geht es nicht darum, das repräsentative Medium durch performanz- und handlungstheoretische Elemente aufzurüsten: »Medien *tun* als materielle Bedeutungsträger, was sie *sagen*, indem sie den Benutzerinnen und Benutzern ihren immateriellen Bedeutungsgehalt übermitteln; auf diese Weise vollbringen sie *Vermittlungsleistungen* – sowohl zwischen Subjekten und Objekten als auch (und vor allem) intersubjektiv.«<sup>17</sup> In den Medien haben wir es vielmehr immer mit der Aktion von *Tun* und *Sagen*, mit einer »Arbeit im Gelände« (Deleuze) zu tun, wo der immaterielle Bedeutungsgehalt die Schwelle einer Ununterscheidbarkeit bildet, in der die alten Imperative in der Verabsolutierung des Medialen als ›Sollen‹ weiterwirken. Genau dieses ›Sollen‹ geht durch alles kontinuierliche Geschehen zwischen Subjekten, Objekten oder zwischen den intersubjektiven Aktionen und Passionen hindurch. Ein mediales Geflecht aus immanenter Ordnung und transzendenter *archē*, wo *Tun* und *Sein* nur die eine ›Gestalt dieser Welt‹ bilden. Es ist die *welterschließende* und *weltausschließende* Funktion der Medien. Die zwei Formen von Medien-Maschinen, die aus der aristotelischen Differenz des *apophantikos logos* und des *nicht-apophantikos logos* resultieren und die in ihrer Aktualität und Potenzialität eine indikative (Ist, Sein, Werden) und imperative (Sollen) Medienmaschine beschreiben. Eben dieser zweite, imperative (archische) Aspekt bleibt in ihrer indikativen historischen Funktion mehr oder weniger verdeckt.<sup>18</sup>

### III.

Wir haben es hier mit dem archischen Kern der Mediation zu tun, an dem heute auch eine Medienwissenschaft, Medientheorie oder Medienphilosophie – sofern sie sich ihres archischen Grunds nicht bewusst sind – vorbei medialisieren. Sie übersehen die archäologische Signatur der Medien und schütten das archische Dazwischen des Mediums medial zu. Etwas, was wir noch bei Dieter Mersch beobachten können, der sich seit Jahren mit dieser Mitte der Medien beschäftigt, wobei er zu Recht feststellt, dass das Medium sich »in der Mitte hält« und als ein »Drittes« dazwischenschiebt. Was ist aber dieses »Dazwischenliegende«, dieses »*metaxy*? Aristoteles, so Mersch, hat sich dies als eine stoffliche Substanz vorgestellt. Zugleich scheint hier offenbar etwas »durch (dia/per)«: »Das Medium erzeugt eine Sichtbarkeit.«<sup>19</sup> Mit Derridas Platon-Deutung sieht er ein »*pharmakon*« am Werk, »das sowohl als Gift als auch als Heilmittel begriffen werden muss.«<sup>20</sup> – Es handelt sich hier um eine mehrdeutige Stelle in Platons *Phaidros*, die Derrida als den geeigneten Ort angesehen hat, um eine philosophische oder besser: kryptoonto-

theologische Apotheke zu eröffnen. Hier hätte Mersch in der Tat das »Medium« als *paradoxe Mitte* ein wenig genealogisch erhellen können, stattdessen bemüht er die »Spätphilosophie Heideggers« und die »*Grammatologie* Derridas«, wodurch aber dieses »Dazwischen« noch mysteriöser und ominöser wird. Der »Medialität und Operativität« liegt, so Mersch, ein mathematisches Missverständnis zugrunde, wo nicht nur »der gegenwärtige Stand des Technischen zum vorerst letzten Höhepunkt verklärt« wird, »sondern auch die Herkunft der technologischen Kultur seit Mitte des 19. Jhs., um von dort aus sämtliche kulturelle Praktiken überhaupt als *technē* zu lesen.«<sup>21</sup> Dies geht Mersch offenbar zu weit: »Die Hypothese technologischer Kultur erscheint auf diese Weise kritiklos durchgeschlagen.« Der »Begriff des Technischen wird totalisiert (Hörl 2011, Mersch 2013). Das gilt in der Fortsetzung besonders für jene Medientheorien, die grundlegende kulturelle Techniken wie Schrift, Bild und Zahl in operative Ketten aufzulösen trachten (Ernst 2008; Schüttpelz 2006; Siegart 2011; kritisch: Mersch 2016).«<sup>22</sup> Eine Technifizierung des »Mediums«, das dann in der »Actor-Network-Theory« und in den »non-naturalistischen Medienökologien« weiter fortgesetzt wird: »Man ahnt, dass sie voreilend einer Gleichwertigkeit zwischen technisch-humanoiden Akteuren und menschlichen das Wort reden.« Damit ist offenbar nicht nur das Mediale als ein »Drittes« entfallen, vielmehr verlieren »der Mensch und seine Welt [...] jede Priorität, um sich, als post-humanistische Marginalie, lediglich als Position unter anderen in den Netzwerken aus lauter heterogenen Akteuren aufzuhalten.«<sup>23</sup> Davor möchte Mersch dringend warnen: »Doch lasse man sich nicht täuschen. [...] Es ist [...] die Herrschaft des Mathematischen und seines Formalismus, die hier strukturbildend wird [...]. Was einst der Sprache der Metaphysik angehörte, wird nunmehr in die Sprache der Technik transferiert, die sämtliche Kategorien, die einst die menschliche Welt charakterisierten – Sozialität, Praxis, Denken, Kreativität, Kommunikation oder Reflexivität etc. – in die technologischen Regime konvertiert und als ›Netzwerke, ›Operativität, ›Verschaltung, ›Zufall, ›Übertragung und ›Referenz wieder auferstehen lässt.«<sup>24</sup>

Man ist hier geneigt Mersch voll zuzustimmen, und doch verhindern all seine Kategorien, die er aufzählt (Sozialität, Praxis, Denken, Kreativität, Kommunikation, Reflexivität) wieder unsere Zustimmung. Denn er übergeht hier, mit Hegel, nicht nur die Vermittlung, sondern weist den »Medienapriorismus« (Krämer) als Moment der Medienmaschine zurück, weil er angeblich die *Relation* beseitigt. Gewiss hat Mersch recht, wenn er gegen die »Ideologie« des technischen Aprioris angeht. Ist aber dadurch das Dazwischen des Mediums auch konkret erklärt? Denn in der Relation, im Dazwischen ist ein *gubernator* (Steuermann) am Werk, der weder bloß durch seine Techniken, Algorithmen und Instrumente, noch unbedingt durch sein *modernes Wirken* erklärt werden kann. Als ein ›drittes Geschlecht‹ (*trito genos*) ist er weder Mann noch Frau, weder Mittel noch Zweck, weder Argument noch

Erzählung, weder Begriff noch Bild, weder Ratio noch Affekt. Denn das mediale Dazwischen enthält sowohl das logisch-instrumentelle – eine Figur die aus Max Webers Entzauberungsthese oder der Profitrationalität abgeleitet wird und noch bei Heidegger (»rechnendes Denken«) oder Adorno/Horkheimer (»instrumentelle Vernunft«) weiterwirkt – als auch das poetisch-asthetische Moment des Mediums. Und zwar so, dass in der immanenten Ordnung des medialen Geschehens immer auch das transzendente Prinzip mitanwesend ist: der *archische Kern der Mediation, der sich monarchisch oder polyarchisch ausprägt*. Zu Recht kritisiert Mersch die technizistisch-verabsolutierenden Modelle als abstrakte. Nur seine eigenen ästhetischen Kategorien, die er von den technischen abhebt, besetzen eben keinen anderen, romantischen Ort der Kunst, vielmehr sind sie ihrerseits mit Technik, Code, Begriff, Zahl, Wissen und Ökonomie kontaminiert. Ein ontisches mediales Geschehen, wo eine »glorreiche« mediale Doxologie im Dienst der ökonomischen Macht steht. Dergestalt, dass hier die moderne immanente Ordnung ein transzendentes Prinzip und eine archische Signatur aufweist. Es reicht also nicht aus, die »Herrschaft des Mathematischen« als Formalismus, oder die Technik als »technologisches Regime« zu denunzieren. Vielmehr gilt es in die Immanenz des ganzen medialen Geschehens (»Arbeit im Gelände«; Deleuze) einzugehen und in der »Mitte« der Medien ebenso ein ästhetisch-poietisches und transzendentes Moment festzuhalten. Denn wenn man diese immanente und transzendente Arbeit vorher nicht leistet, dann landet man genau in jenen Aporien und Ontologien, die Mersch zuletzt doch wieder im paradoxen »Dazwischen« des Mediums unterbringt, um dies vom »technologischen Regime« abzusetzen. Hier genügt eben keine »negative Medientheorie«, die kryptoontologisch agiert und das Mediale als Abwesendes deutet, weil es offenbar jede Ankunft verweigert: »denn was sich zeigt, ist nicht das »Medium«, sondern eine Paradoxie, soweit es stets im Verschwinden erscheint und im Erscheinen verschwindet.«<sup>25</sup> So hat man hier die Wahl, dieses mediale Verbergungs-/Entbergungs-Spiel entweder mit dem späteren Heidegger oder aber mit Derridas *différance* zu denken und damit die »Vermittlung« durch das soziale, poietische, ökonomische und politische Paradigma einfach zu überspringen. Damit bleibt sowohl die Relation als auch das Absolute darin verborgen: die Verabsolutierung des Medialen. Denn in den Medien haben wir es nicht bloß mit ihrem Werden, Gewordensein oder »Übertragen« (S. Krämer) zu tun, vielmehr *in* ihrem Geschehen (und nicht dahinter) ist auch das Moment des Seins mitanwesend, wo das Werden immer schon ins Sein übergeht und die mediale Vermittlung ihrerseits ein transzendentes Moment in sich aufnimmt. Es geht hier also nicht um »Letztbegründungen« (S. Krämer), die in der Tat als solche in ihrer Ontologie »methodisch problematisch« bleiben: »Einen Phänomenbereich als vorgängige Matrix unseres In-der-Welt-Seins auszuzeichnen und autonom zu machen, führt zu An-

sätzen, deren Apriorismus immun ist gegenüber der Korrektur durch empirische Erfahrung und historische Varianz.«<sup>26</sup>

Das ist richtig. Nur, Krämer müsste hier auch umgekehrt argumentieren: Einen Phänomenbereich als bloß dynamische Matrix auszuzeichnen und autopoietisch zu beschreiben führt zu Ansätzen eines immanenten Apriorismus (Totalisierung der Relation, des Tuns, der Arbeit, der Übertragung), der sich dann immun gegenüber einer Korrektur durch die Erfahrung zeigt. Und diese Erfahrung ist eben heute keine andere als der konkrete Ort des global expandierenden ökonomischen Paradigmas, wo Medien vor allem als Akklamation und Doxologie für die ökonomische Macht fungieren. Es ist die Urübertragung als das vermittelnde Bezogensein auf den globalen Markt: das reine *metapherein*, Übertragen seiner selbst, wo die Transzendenz immer schon in ihrem eigenen Aufschub sich befindet. An dieser ursprünglichen, imperativen *metaphora*, die im immanenten Medium selbst wirkt, geht dann Krämers Modell des »Boten« vollkommen vorbei, weil ihre Boten in Wahrheit eine doxologische Funktion erfüllen: Es sind die Boten der Verherrlichung (*doxazein*) jener monarchischen (Kapitale) und polyarchischen Mächte (A-Kapitale). In ihren liturgisch-zeremoniellen Akklamationen, Gesängen und Inszenierungen verdecken sie nur den archaischen Kern der Mediation: das riesige ideologische und doxologische Deckbild. Ein ursprünglicher Befehl, der alles moderne *metapherein*, alles Übertragen ermöglicht, um sich dabei als höhere Macht, wie etwa im Hochfrequenzhandel, oder als sinnstiftende Macht der Marken, Ausstellungen, Wahrzeichen, Erregungen oder der digitalen Programme zu inszenieren. Daher bedarf das integrale Medium nicht der Übersetzung zwischen Sinn und Sinnlichkeit, zwischen Begrifflichem und Deiktischem (Zeigen), zwischen Diskurs/Text und Dialog/Bild (Flusser), zwischen Vermittlung und Präsenz, zwischen Deuten und Wirklichkeit, zwischen Bit und Bild. Die »Versinnlichung von Geistigem wie die Vergeistigung von Sinnlichem«<sup>27</sup> braucht keine symboltheoretische Hermeneutik (Cassirer), sondern ist uns bereits in den Netzen, Ausstellungswerten, Wahrzeichen oder Marken immer schon als Einheit gegeben: die Relation als Substanz. Eine paradoxe Figur, die freilich weniger mysteriös erscheint, wenn wir dieses Ungreifbare, weder Identifizierbare noch Kritisierbare des Mediums heute konkret-ökonomisch, etwa aus den Differentialen des Hochfrequenzhandels lesen: der verborgene Gott, der *deus absconditus*, der unfassbar bleibt und unserer Vernunft gänzlich sich entzieht. So wie in Merschs »negative Medientheorie«, wo ein Medium, das »der Wahrnehmung entzogen, Wahrnehmung allererst ermöglicht«. »Als Figuren der Mitte belegen« Medien »einen »Zwischenraum«, durch den etwas zur Erscheinung gelangt.«<sup>28</sup> Eben. Der Zwischenraum ist der Ort der immanenten Ordnung, wo zugleich das transzendente Prinzip (Wesen, Totalität, Absolutes, Sein) als ein archaisch-imperatives abwesend bleibt. Ein Kapitalgott, der heute, wie

etwa im Hochfrequenzhandel, mathematisch-informatisch oder aber in den Ausstellungen, Inszenierungen und Marken sich versteckt und seine »Ankunft verweigert«.<sup>29</sup> Und zwar deswegen, weil er selbst *nicht handelt* und als Herrschaft unbeweglich bleibt: »Medientheorien sind von dieser Art: Sie scheitern an einer direkten Zugänglichkeit, an der unmöglichen Frage ›Was ist ein Medium«, die deshalb so unsäglich ist, weil sie schon zu viel unterstellt und eine Klärung dort fordert, wo lediglich eine Lücke oder Höhlung klafft, die jedoch die Kraft besitzt, etwas anderes aufscheinen zu lassen und gerade darum so wirkmächtig ist.«<sup>30</sup> Genau. Dies beschreibt aber nicht eine obskure Abwesenheit im Erscheinen, sondern die imperative, *selbst nicht wirkende* Herrschaft, die »etwas anderes aufscheinen lässt und gerade deswegen so wirkmächtig ist. Stattdessen endet auch Merschs Medienphilosophie in einem herakliteischen Dazwischen, in einem »durch«, das in seiner »Diesseitigkeit« und »Performativität« alles nur Mögliche *durchgehen* lässt und sich angeblich von den »jenseitigen Phantomen des ›Meta« befreit weiß: »Das Mediale ist nicht, vielmehr *ereignet es sich*. Es handelt sich nicht um ein Sein, sondern um ein Werden. Seine Exponierung als Praxis meint dabei [...] sie mit der Art und Weise ihres Vollzugs und ihrer Ausführung kurzzuschließen – mit einem Wort: mit ihrer *Performativität*. [...] Zur gleichen Zeit rückt an die Stelle der unbeantwortbaren ontologischen Frage, was ein Medium ist, die leichter zu beantwortende, ›wann« ein Medium ist – oder besser: *unter welchen Bedingungen Medialität geschieht*. [...] Medienphilosophie wäre dann keine Arbeit am Begriff, sondern der Schauplatz einer anhaltenden und nie ans Ende gelangenden Erforschung von ›Durchheiten.«<sup>31</sup>

Es ist manchmal wirklich ärgerlich der Argumentation Mersch's zu folgen. Denn sobald man das Gefühl hat, dass er in der Mediensache etwas Triftiges sagt, kehrt kurz danach die alte Argumentation wieder zurück. So wie oben, wenn er das Mediale in seinem ontischen Charakter hervorhebt, um es in seiner Performativität vom Ontologischen abzugrenzen: Das Mediale »ist«, »ereignet sich«, ist ein »Werden« – womit er wieder bei Heraklit landet, gegen den bekanntlich Parmenides Einspruch erhob. Ärgerlich ist die Argumentation Mersch's vor allem deswegen, weil er mit seiner romantischen Vorstellung – nämlich das Medium nicht als »sagen« sondern als »zeigen« ästhetisch zu begreifen – nicht bei der Sache des integralen Mediums verbleibt, sondern immer darüber hinaus ist und mit Anleihen des späten Heidegger oder mit Derrida hantiert. Deswegen müssen wir hier noch einmal an Hegel erinnern, der zwar seinerseits das mediale Werden stark macht, aber sich der Ontologie des medialen Problems noch bewusst war: »Der Anfang ist nicht das reine Nichts, sondern ein Nichts, von dem Etwas ausgehen soll; das Sein ist also auch schon im Anfang enthalten. Der Anfang enthält also beides, Sein und Nichts.«<sup>32</sup> Aber der Anfang als »Nichts, von dem Etwas ausgehen soll« ist eben auch das Nichts (Untätigkeit, die Potenz, nicht in den Akt überzugehen) von dem Etwas (Tätigkeit,

Aktion, das Geschehen aller Medien; nicht nur das der geistigen) ausgehen *soll*. Damit steht der ganze Prozess des Werdens (die Schwelle einer Ununterscheidbarkeit des medialen Dazwischen) im Dienst der alten Imperative, wo einmal durch archaische Befehle etwas in Raum und Zeit »gegeben wurde: der ›Gott in der Zeit‹ (monarchisch) und die ›Götter in der Zeit‹ (polyarchisch). Die Transzendenz liegt somit *in* der Immanenz des vermittelnden Mediums selbst: immanente Transzendenz. Das Hinausgehen der Transzendenz ist daher immer auch ein Hineingehen in die Immanenz, wo *in* der ontischen Ordnung immer auch ein transzendentes Prinzip steckt und darin stetig befiehlt: »*Du kannst nicht, eben weil du sollst.*«<sup>33</sup> Denn alle deine Praxis und alles poetische Vermögen stehen von Anfang an im Dienst des imperativen Sollens: Kontingenz als Notwendigkeit, Freiheit als Knechtschaft. Das heißt, die Frage ist hier nicht, ob etwas »ist«, »wird«, »sich ereignet« oder als »Schauplatz der Durchheiten« *alles durchgehen lässt*, sondern, warum hier alle Praxis und alles mediale Geschehen unter der imperativen Herrschaft steht: »Sei!« Und zwar beschreibt diese Herrschaft in der indifferenten Mitte der Medien keine anthropologische Ausstattung oder ontotheologische Invariante. Die Herrschaft ist keine metaphysische Konstante – vormals noch als die blutige Gewalt des Schwerts gedacht und praktiziert –, vielmehr beschreibt sie die dynamische Mitte des historisch-gesellschaftlichen (technischen und ökonomischen) Mediums, das zuletzt nicht einmal mehr die theologische ›Bewahrung der Schöpfung‹ kennt. Eben, weil sein diabolischer Wirksamkeitscharakter (*dia-bolē*; verkehrte Setzung, die Mensch fälschlich mit »Unwesen« oder mit »unablässig durcheinanderbringen« übersetzt<sup>34</sup>) zuletzt auch die ›Bewahrung‹ der theologischen Schöpfung oder des ontologischen Seins angreift. Somit können wir formulieren: Medien werden durch Medien bestimmt, im *Geschehen* der Medien wird das *Wesen* der Medien erschlossen. Im Dazwischen des Medialen liegt das Wesen und die Substanz des medialen Geschehens (Relation) als ein immanent-transzendentes Regime vor; Operativität, Verschaltung, Kontingenz, Übertragung, Referenz oder Relation verbergen ihr Wesen, die Indifferenz von Relation und Substanz, wo Tun und Sein zugleich im Dienst der archaischen Imperative stehen. Und genau dies ist dann der Grund, warum die imperative Mitte des Mediums *anarchisiert* werden muss.

#### IV.

Die *Relation* ist also zugleich die *Substanz*, die Verabsolutierung des Medialen, der zum Weltsinn aufgespreizte Marktsinn, und nicht bloß ein kontingent-konstruktiver Referenzrahmen. Die Medienmaschine ist nicht nur eine der Informationstechnologien, der privaten Nutzung informatischer Programme und der Hardware, die angeblich die Chance zu mehr Demokratie, Partizipation (Fabler) und

emanzipatorischer Öffentlichkeit erhöht. Vielmehr meint diese individuelle und kollektive Subjektivierung immer zugleich den Pol der Desubjektivierung, wo alle Aktionen des weltweiten oder des lokalen Akteurs kontrolliert, manipuliert und gesteuert werden. Denn: »Wo immer es um Medien geht, ist deren Heteronomie, also »Außengeleitetheit« ein charakteristischer Zug.«<sup>35</sup> Eben. Es ist die allgemeine mediale Wahrnehmungs-, Produktions-, Ausstellungs-, Hör- und Gefühlsbedingung jedes Einzelnen: der allgemeine Sozialisationszwang, der als moderne Form immer zugleich auf archaische Zusammenhänge zurückweist. Eine normative ökonomische Macht, die täglich dazu auffordert, die Vermittlung, den Umlauf, das Bezogensein auf den Markt (Monomythie) oder die Nation (Polymythie) als das wahre Sein anzunehmen, während sie zugleich auf den zeremoniell-liturgischen und kreativen Aufwand des individuellen und kollektiven Akteurs angewiesen ist. Das ist der Grund dafür, warum heute Medien immer unentbehrlicher werden. Dies heißt dann aber auch, alle Medienphilosophie ist Doxologie, sofern sie in ihrer bloßen Differenz versinkt und dabei die Schwelle der Ununterscheidbarkeit mit ihren Medien überblendet und zudeckt. Ihr monarchischer Gott heißt freilich heute: Verbindung, Zirkulieren, Übermitteln, Übersetzen, Mediatisieren, Netzwerke, Operativität, Verschaltung, Kontingenz, Referenz, Relation. Insofern stimmt wieder die posthumanistische These, wonach digitale Codes, Schnittstellen, Schaltungen, Verdattungen, Algorithmen, Bots und sonstige Computerprogramme nichts Menschliches mehr an sich hätten und damit auch geistig-hermeneutisch nicht mehr einzuholen seien. Denn fürs Menschliche und fürs *Verstehen* bedarf es eines humanistisch-idealistisch-bürgerlichen Subjekts in seiner Differenz zum Objekt. Aber gerade diese Differenz ist ja im paradoxen Zwischenort des Mediums, in seinem Ausstellungs-, Konsum- und Inszenierungswert, in der Schwelle einer Ununterscheidbarkeit zwischen privat und öffentlich, Drinnen und Draußen, Atheismus und Theismus verschwunden: im menschlich-göttlichen Dispositiv. Dann aber wäre dieses vorpersöhnliche, ökonomisch-theologische und national-mythische Dispositiv nicht posthumanistisch anzubeten (Hörl/Hansen), oder im technologischen Paradigma schizophrän zu behaupten, wir hätten uns längst hinter uns gelassen und wären ganz andere, als die, die wir sind. Vielmehr gilt es, dieses technisch-ontologische, ökonomisch-theologische und national-mythische Dispositiv außer Kraft zu setzen.

Wir haben es hier also mit einer Metaphysik der kybernetischen Medienmaschine zu tun, wo es in der Tat nichts mehr geistig-hermeneutisch zu »verstehen«, ja sogar zu »denken«<sup>36</sup> gibt. Aber nicht, weil dieser unfassbare Datenlichtgott aus seiner verdeckten Datenwelt *für uns* sinnlich epiphanisiert, sondern, weil im menschlichen Wirken jenes ursprüngliche, göttliche Wirken sich versteckt hält. Es ist der *deus absconditus* der digitalen, materiellen und immateriellen Netzwerke, der gerade



von der vernetzten Mediation verdeckt bleibt: »Im Digitalzeitalter verschwindet die Praxis des Einschreibens im physischen Sinne (*gráphein*) zugunsten sinnlich kaum mehr fassbarer Datenspeicherung (Spannungszustände). [...] keine Reflexion von Lichtstrahlen mehr, sondern Licht in Form von Emanation. Licht tritt hervor, an Computermonitoren werden dann [...] »algorithmische Zeichen« [...] sichtbar gemacht, an einer rezipierbaren Oberfläche aus dem unsichtbaren Inneren der Datenwelt (der Oberfläche).«<sup>37</sup> Diese immateriellen Daten und interaktiven Netzwerke sind aber in ihrer modernen, selbstbestimmten Autopoiesie auch archaisch fremdgesteuert, wo die technologische Determinante (Operativität, Verschaltung, Referenz, Kontingenz, kollektive Kreativität) ebenso eine Form der ökonomischen Macht darstellt und die ihrerseits monarchisch und polyarchisch bestimmt ist. Deswegen meinen heute Medien weder bloß das Physisch-Fassbare, noch den geistigen »Verstehensprozess«, sondern das Hyperreale, Hyperkulturelle und Überphysische, das durch die Praxis des planetarischen Demiurgen entstanden ist. Das Problem liegt daher nicht in einer geistigen Hermeneutik – die heute auch universitär gestrandet ist –, sondern in einer sich selbst vergessenen instrumentell-poietischen Intelligenz. In einer materiellen und immateriellen Ingenieurstechnik, Ökonomie, Praxis, Poiesis und Sprache, die das Werk des planetarischen *Umwelt*-Schöpfers immer weiter vorantreiben.

Deswegen geht auch Sandbothes mit Habermas gedachtes intersubjektives Modell der Sprache an der Sache der Medien vorbei. In seiner »intersubjektiven Verpflichtung«<sup>38</sup> wiederholt er in Wirklichkeit nur das entpolitisierte Sprachmodell von Habermas, das, nach Agamben, die Politik in die Doxologie der Medien überführt, deren Evangelien, trotz des »zwanglosen Arguments«, heute die Monarchie in ihrer neuen, ökonomischen Form verherrlichen. Hier gibt es zwar viel Veränderung, Interaktion und Kontingenz, aber eben keine Veränderung des ökonomisch-theologischen Dispositivs. Damit prallt der medienphilosophische Pragmatismus von der Sache der integralen Medienmaschine ab: »Medienphilosophischen Pragmatistinnen und Pragmatisten kommt die Eigenschaft zu, Theorien nicht nur darauf hin zu beurteilen, wie sie sich im innertheoretischen Diskurs bewähren. Stattdessen stellen sie sich darüber hinaus zugleich auch die antizipative Frage, welche Theorie wohl welche Chancen haben könnte in popularisierter Form zu einem intuitiven Bestandteil desjenigen Vokabulars zu werden, mit dessen Hilfe sich die Mitglieder einer Gesellschaft beschreiben und verständigen.«<sup>39</sup>

Wenn Sandbothe hier nicht gerade die popularisierte Form der Trump-Wähler im Sinn hat, dann meint dies wohl nichts anderes, als dass jede theoretische *Komplexitätssteigerung* dialektisch immer auch einer *Komplexitätsreduktion* entsprechen muss, wenn sie den Ort der politischen Öffentlichkeit erblicken will. Die popularisierte Form wäre daher nichts anderes als das *Allereinfachste des Wider-*

*stands*, weil die Menschheit, so Blumenberg, Erfahrungen mit ihren Göttern gemacht hat, die nicht einfach der schlichten Vergessenheit unterliegen. Diese Götter haben heute freilich die Gestalt der Technik, der Informatik, der Algorithmen, der digitalen Codes, der Kommunikation, der Weltmarken, der Nationen und eben der Ökonomie angenommen. Sie heißen auch Relation, Netzwerke, Operativität, Verschaltung, Kontingenz, Übertragung, Referenz, wo etwas in Medien geschieht oder interaktiv praktisch-poietisch vollzogen wird. Aber diese praktisch-poietische Maschine stellt in ihrem Dazwischen eine totalisierende Tendenz dar, welche die Vorherrschaft des Pols ›immanent-praktische Mensch-Medienordnung‹ bis zur Verabsolutierung des modernen Mediums treibt, sodass der andere Pol ›transzendent-Gott-Herrschaft-Gehirn‹ fast gänzlich darin eliminiert wird. Eine verabsolutierte Relation, wo im modernen, atheistischen, autopoietischen Projekt die Herrschaft der alten Imperative voll zur Geltung gelangt. Insofern ist heute das Dazwischen der Medien der abgründige Ort des Medialen, wo sich ein interaktiv-vernetzter, kollektiv-kreativer und immaterieller Gesamtakteur in seinen Netzwerken bis zu seiner völligen Erschöpfung ›glokal (Monomythie: das individuelle Allgemeine als Globales und zugleich Lokales) und nationalrechtlich (Polymythie) verliert. Deswegen ist hier die Frage, was jenseits der Physik liegen soll irrelevant: Medienobjekt und Medienträger sind physisch und darin immer auch metaphysisch geprägt. Ein erscheinendes Wesen, das immer auch archisch bestimmt bleibt: ›Sei!‹. Denn, was jenseits der Physik metaphysisch sein soll, manifestiert sich auch diesseits der Physik – das blieb Kant noch verborgen, weswegen schon damals sein aufklärerisch-eröffnender Horizont in Wahrheit imperativistisch schon verschlossen war. Hier brauchen wir nicht ontologisch zu fragen, was das wahre Wesen *hinter* der Relation nun sei. Eben, weil der »Wahn der Hinterweltler« (Nietzsche) in Wahrheit immer auch der *Wahn der Vorderweltler* ist: das Werden als Sein, das Sein als Werden, wo immer auch eine Gravitation des Metaphysischen zum Physischen hin stattfindet, und umgekehrt. Beide scheinbar unvereinbaren Erfahrungsweisen sind daher in der paradoxen Mitte ihres indifferenten Mediums miteinander verschränkt. Das heißt, alles dynamisch-immanente Geschehen des Mediums muss darin *auch* immer als Sein und darin zugleich als ein transzendentes Gebot (Sei!) gelesen werden, das von Anfang an durch die archischen Mächte bestimmt ist. Es sind Mächte, die selbst nicht aktiv sind, aber durch ihre Untätigkeit alle Aktion des ›Veränderers‹ und ›Optimierers‹ in Gang setzen, bestimmen und, bis zur völligen Vernichtung des Akteurs (sei er nun göttlich oder menschlich konstruiert), weiter in Betrieb halten.

Daher gibt es hier alles, aber kein »*Universum der Gemütlichkeit*«, kein »*Schlaffenland*«. <sup>40</sup> Die Technokratie-These von Günther Anders ist daher falsch: Technik als neues Subjekt der Geschichte zu denken und dann den Menschen

das Gefühl einer »Prometheischen Scham«<sup>41</sup> zu geben; die Minderwertigkeit des Schöpfers gegenüber seinem Geschöpf, das ihm über den Kopf wächst. Nein, die moderne Technik ist eine *Form der Ökonomie*, wo sie und alle Medien (technische, soziale, begriffliche, bildliche, tonale) der ökonomischen Macht dienen und sie verherrlichen müssen – daher war die kopernikanische Wende in Wahrheit eine der modernen Ökonomie,<sup>42</sup> um das Projekt der providentiellen *oikonomia* in der Selbsterzeugung und Selbstvernichtung des Menschen zu vollenden. Sie sind der doxologische Aspekt der Macht in der neuen Form der Ökonomie, wo sich der Kapitalgott und die Nationalgötter *einwertig* und *mehrwertig* inszenieren: der »Gott in der Zeit« und die »Götter in der Zeit«. Eine mediale Mitte, die in ihrer hochdynamischen Beschleunigung zuletzt auch sich selbst angreift und damit tendenziell auch sich selbst aus der Welt schafft; als Sinn und Sinne, als Semantik und Somatik, als symbolische Substanz und Humanität. – Damit wäre auch die Grenze von Adornos negativ-dialektischer Figur der »Vertiertheit« oder von Agambens messianisch gelesener »Verworfung« erreicht, die immer noch mit einem Rest an »Natur« rechnen, die aber immer mehr von der Übernatürlichkeit der Mediation abgeschafft wird; denn hier wird nicht das säkularisierte, menschliche Werk oder die theologische Schöpfung *bewahrt*, sondern zuletzt sowohl die menschliche als auch die göttliche Welt *abgeschafft*.

V.

Das Geschehen und Vollziehen in den Medien ist somit selbst nicht neutral, ebenso wenig gilt es, Relation, Geschehen, Netzwerk, Operativität, Kommunikation, Information oder ökonomischen Austausch zu ontologisieren, um damit die ontologischen Konstanten und anthropologischen Invarianten abzuwehren. Denn wo etwas in den Medien »vollzogen« wird, ist auch der Ort, wo etwas »vollzogen werden muss«: der *Prozess der Subjektivierung* als *Prozess der Desubjektivierung*, sodass hier die Desubjektivierung (die Herrschaft der Imperative) erst die individuelle und kollektive (interaktive) Subjektivierung hervorbringt. Ein immanentes Geschehen, das als »Differenz an sich« performativ auftritt, dabei aber auch das Nichtmediale der Medien, eben das medien-ontologische (ökonomisch-theologische) Dispositiv als höhere Macht vergisst. Und hier geht es nicht mehr darum, die in den Medien selbst primär vollzogene Philosophie nachzuvollziehen und sie anschließend, sekundär, in ein anderes Medium, etwa das der »Schrift« zu übertragen: »Das Beispiel, welches Engell als den geglückten Fall einer solchen in den Medien selbst praktizierten Medienphilosophie gibt – dies dürfte viele Philosophen erschrecken –, ist die erste Fernsehübertragung der Mondlandung: »Der Möglichkeitsraum des Fernsehens (oder Fernsehen als Medium) wird im Mondflug als Form des Fernsehens reflexiv.

Die fernsehgenerierte Welt als Welt schaut sich selbst beim Zuschauen zu und erfährt ihre eigene Medialität.«<sup>43</sup>

Das Objekt, das sich zu sich selbst reflexiv verhält, springt hier auf die Subjektposition über, wo nun »das Fernsehen« selbst »philosophiert«. <sup>44</sup> Ähnlich die Argumentation von Frank Hartmann, der aus der technologisch-posthumanistischen Distanz in der akademischen Philosophie nur eine »Schwundstufe des beamteten Denkens«<sup>45</sup> sieht. Diese Selbstreflexivität des Mediums, oder sein »bildliches Zeigen«, erweitern zwar – insofern ist die These vom Vorrang der Medien richtig – das humanistische Medium der Philosophie (Logos, Begriff, Argument, Wissen, Wahrheit), aber der »Technikdeterminismus« (Mersch) zeigt eben auch eine starke Schlagseite: »Die These von der Philosophie in den Medien übergeht einen kategorialen Unterschied: Natürlich sind Bilder oft das Produkt einer durchdachten Tätigkeit, aber deshalb sind sie nicht selbst Subjekte, die denken, noch Behauptungen, die eine Tatsache feststellen. Deshalb unterscheidet sich Philosophie weiterhin prinzipiell von bildlichen und medialen Reflexionen dadurch, dass Philosophie an den propositionalen Gehalt von Aussagen und die Argumentation mit Aussagen und an die Wahrheit des Behaupteten gebunden ist.«<sup>46</sup>

Es ist eben der Träger dieser Medien selbst, der hier – trotz aller Kontamination mit seinen eigenen Medien – nicht bloß im Dispositiv seiner integralen Medienmaschine verschwindet, vielmehr darin auch Widerstand leistet. Wie ist aber dieser Widerstand in der Medienphilosophie zu verstehen? Wiesing sieht hier zwei grundsätzliche Positionen am Werk, die offenbar nicht miteinander kompatibel sind. Die erste muss danach »eine Form von akademischer Philosophie [sein] – dies wird mit dem recht simplen Argument begründet: Was Philosophie genannt wird, sollte auch Philosophie sein [...], eine philosophische Herausforderung, der man sich an Universitäten in den Instituten für Philosophie stellen sollte.« Die zweite Position lässt dies aber nicht gelten: »Genau diese grundsätzliche traditionelle, akademische Anbindung und Ausrichtung ist in der zweiten Gruppe nicht gegeben.« Im Gegenteil: Die zweite Position teilt die »Grundmeinung, dass Medienphilosophie eine Form des Nachdenkens über Medien ist und sein sollte, welche es verlangt, dass mit den traditionellen Vorstellungen von akademischer Philosophie und propositionaler Argumentation gebrochen wird. Letztlich wird in dieser Richtung in Zweifel gezogen, dass es eine von der Materialität der Medien, in denen Denken vollzogen wird, unabhängige Rationalität, Wahrheit und Geltung gibt: Die Bindung des Denkens an Medien muss in der Medienphilosophie aufgezeigt werden, was nicht möglich ist, solange unter Philosophie eine begriffliche Argumentation verstanden wird, die in ihrer Geltung von medialen Genesisfragen unabhängig ist.«<sup>47</sup>

Es handelt sich hier um ein Problem, das einmal Aristoteles in seiner Unterscheidung zwischen dem *Apophantischen* (Logos, Wissen, Wahrheit, Argument) und

*Nicht-Apophantischen* (Doxa, Wunsch, Gebet, Fiktion, mythisches Netzwerk) zu lösen versucht hat. Jedenfalls wird hier der Vektor angezeigt, in welche Richtung die Medienphilosophie sich weiter entwickeln wird, nämlich: in der Form einer »anti-akademischen Tätigkeit«.48 Diese Entwicklung wird dadurch noch befördert, dass Medienphilosophen die Diagnose teilen, dass die akademische Fachphilosophie eine »Schwundstufe der Selbstreflektiertheit« darstellt. Etwas, das selbstverständlich die Fachphilosophen sofort zurückweisen müssen. Daher ist es »nicht verwunderlich, dass sich dort wiederum zunehmend Distanz und Desinteresse gegenüber Medienphilosophie einstellen. Dies liegt nicht zuletzt daran, dass von Vertretern der Fachphilosophie keineswegs selten an der Überzeugung festgehalten wird, dass zwischen der philosophischen Selbstreflexion des Menschen in Kants *Kritik der reinen Vernunft* oder in Hegels *Phänomenologie des Geistes* und der Reflexion des Menschen in der Übertragung der Mondlandung im Fernsehen ein kategorialer Unterschied besteht, der nicht medienphilosophisch weggewischt werden sollte.«49

Insofern ist es keine Überraschung mehr, wenn Philosophen zunehmend von der Medienphilosophie sich abwenden und diese sich selbst überlassen: »Auf dem *Deutschen Kongress für Philosophie* 2014 in Münster konnte die geplante Sektion »Medienphilosophie« schlicht deshalb nicht stattfinden, weil einfach keine Beiträge mehr eingereicht wurden.«50 Kein Wunder, so unserer Einwand hier, wenn man Technik, Übertragung (Krämer), Relation (Mersch) oder Kybernetik (Frank; Ernst; Schüttpelz; Siegart) verabsolutiert und den Menschen posthumanistisch einfach in den Müll wirft, oder eben im »Geschehen« der Medien auflöst. Jedenfalls ist hier eine polarisierte Situation eingetreten, wo Medienphilosophen und Fachphilosophen zunehmend ihr gegenseitiges Desinteresse bekunden. Das hängt freilich auch damit zusammen, weil Medienphilosophie »gegenwärtig genau durch die Positionen erfolgreich geworden ist, die ein traditionell philosophisches Nachdenken über Medien als universitäre Schwundstufe des beamteten Denkens ansehen. Und da sich kaum jemand gerne selbst beleidigt, führt der zunehmende Erfolg des Begriffs der Medienphilosophie außerhalb der akademischen Fachphilosophie umgekehrt proportional zu einer zunehmenden Ablehnung innerhalb der akademischen Philosophie.«51

Wiesing stimmt hier zuletzt Martin Seel zu, wo letzterer in einem Beitrag (2003) zur Medienphilosophie den Titel vorgab: »Eine vorübergehende Sache«. Wenn wir hier aber einen Schritt zurücktreten und uns gegen diese Affekte der Philosophen und Medienphilosophen ein wenig immunisieren, so zeigt sich die Sache der beiden Positionen viel entspannter und einfacher als die beiden vielleicht ahnen. Denn in beiden Positionen wirkt immer noch die alte aristotelische, unbewältigte Unterscheidung zwischen dem *Apophantischen* und dem *Nicht-Apophantischen* fort, sodass hier sowohl die akademische als auch die nicht-akademische Maschi-

ne kaum von der Stelle kommt. Und zwar deswegen, weil sich Philosophen und Medienphilosophen dieser hoch problematischen Unterscheidung offenbar gar nicht mehr bewusst sind. So liegt das mediale Problem weder in der akademischen Philosophie (Begriff, Wahrheit, Argument, Humanismus), noch in der Medienphilosophie (Bild, Technik, Materialität, Operativität, Verschaltung, Kontingenz, Übertragung, Posthumanismus), sondern im paradoxen Dazwischen der beiden Positionen. Die moderne Medienmaschine kennt eben beides, Begriff, Wahrheit, Argument, Sinn, Intelligibles, Noesis und Bild, Musik, Übertragung, Verschaltung, Sinnlichkeit, Poiesis, Aisthesis. Und zwar so, dass sie in der *Mitte ihrer ontischen Indifferenz* nicht nur modern, sondern darin ebenso monarchischen (technisch-ontologischen, ökonomisch-theologischen) und polyarchischen (nationalstaatlich-rechtlichen) Charakters ist. Eine Schwelle der Indifferenz, wo Kontingenz und Notwendigkeit, Freiheit und Knechtschaft zuletzt nur die eine Figur bilden. Damit ist hier das Medium in seiner Mitte genau das, was zwar in Geschichte, Zeit und Raum performativ wirkt, in den unscheinbaren Zeitverdichtungen aber auch eine unsichtbare und ungreifbare Macht darstellt: »Es kann aber durchaus sichtbar gemacht werden, dass Zeitverdichtungen eine immer größere Rolle in medial disponierten Lebenswelten spielen. Sichtbar werden die Effekte zeitlicher Abläufe, nicht aber mehr die Abläufe selbst, wenn etwa im Hochfrequenzhandel an der Börse zwischen Order und Verkauf nicht mehr wahrnehmbare Intervalle liegen.«<sup>52</sup>

Und das geschieht nicht nur im Hochfrequenzhandel, sondern ebenso in allen Ausstellungen, Phantasien, Inszenierungen, Phantasmen und Kultgegenständen des Markts. Man könnte dieses technisch und ökonomisch Ungreifbare, weder Identifizierbare noch Kritisierbare, mit Derridas *différance* lesen. Das Etwas *ist* und *ist nicht*, indem es die Uneinholbarkeit des Sinnes oder der Sinne konstatiert: die immer abstrakter werdenden Differenzerfahrungen im Weltmarkt. Es erscheint und verschwindet in den Differentialen des Hochfrequenzhandels: der verborgene Gott, der *deus absconditus*, der unfassbar bleibt und unserer Vernunft gänzlich sich entzieht. Daher scheint die *différance* Derridas den neuen Gott der Ökonomie in seiner Herrlichkeit (die Logifizierung und Affektisierung der Zeit; »Gott in der Zeit) viel besser zu beschreiben als etwa der alte Gott der Theologie. Der Gott einer real existierenden Religion (zusammen mit den neuheidnischen Nationalgöttern; die »Götter in der Zeit) ist nämlich, als »undekonstruierbare Bedingung« jedes menschlich-konstruktiven Handelns, noch um einiges mysteriöser als der alte Gott der Theologie. Denn er ist dasjenige, was übrigbleibt, wenn man vom Schöpfungsakt den Schöpfer der Dinge, das Geschaffene und den modernen Veränderer abzieht und auch noch leugnet, dass das, was in den Intervallen der Zeit informatisch, logizistisch, digital-algorithmisch, bildlich, affektiv, sensitiv oder ökonomisch verschwindet, noch ein humanistisch-menschlicher oder göttlicher Akt

sei. Eine verabsolutierende Mitte der Mediation, die dann genau das ist, was zwar in Geschichte, Zeit und Raum performativ und übermächtig *wirkt*, aber einmal in den Blick genommen auch als unendlich schwach sich erweist, wie hier eine Geschichte über Nietzsches Schreibmaschine erzählt:

»Als die Schreibmaschine dann ankam, hatte sie einen ›Reiseschaden‹. Sechs Tage später jedoch triumphierte Nietzsche. ›Hurrah! Die Maschine ist eben in meine Wohnung eingezogen: sie arbeitet wieder vollkommen.‹ Aber schon am 27. März war sie ›unbrauchbar‹, wegen des feuchten Wetters sei der ›Farbenstreifen auch feucht und klebrig, so daß jeder Buchstabe hängen bleibt, und die Schrift gar nicht zu sehen ist. Überhaupt!‹ Mit diesem mysteriösen ›Überhaupt!‹ trennte sich Nietzsche von der Maschine. Es waren aber nicht die technischen Probleme, die dazu geführt hatten [...] Es war die intensive literarisch-künstlerische Arbeit selbst, durch die die Maschine, wie anderes mehr bei Nietzsche, schnell ein ›überwundener Standpunkt‹ geworden war. Die literarische Umwertung der Maschine war abgeschlossen, das Erkenntnispotenzial ausgereizt, die Maschine selbst an ihre medialen Grenzen geführt.«<sup>53</sup>

Jenes »mysteriösel ›Überhaupt!‹« ist hier allerdings noch eine Drehung weiter mysteriöser – also über die Differenz zwischen ›Maschine‹ und ›Kunst‹ hinaus –, so dass die Medienmaschine sich nicht so leicht von der »literarisch-künstlerischen Arbeit« oder vom neurophysiologischen, ekstatischen Rausch des Schreibers abweisen lässt. Denn von Anfang an kennt sie sowohl die instrumentelle (*logos*) als auch die poetische (*alogos*) Arbeit, sowohl die äußere (instrumentelle) als auch die innere (leibliche) Technik. Das heißt, die Medienmaschine gibt es nicht erst in ihrer neuen digitalisierten und informatischen Form, vielmehr hat der Mensch sie *immer schon* als Werkzeug, Haus, Haut, Körper oder Leib in sich getragen. Sie ist weder Begriff, noch bildliches Zeigen, vielmehr wird hier sowohl die begrifflich-reflexive als auch die bildlich-rhetorische Struktur des Mediums auf die Mitte einer Ununterscheidbarkeit verschoben: auf die Schwelle einer medialen Indifferenz. Eine paradoxe Mitte der Ununterscheidbarkeit, sodass hier die moderne, immanente Ordnung (Geschehen, Werden, Prozess, Performatives) ebenso mit dem transzendenten Prinzip zusammenfällt, um dabei zugleich das archische Zentrum der integralen Medienmaschine zu bilden. Etwas also, das über sich selbst hinaustreibt, um den Begriff der Philosophie sowie das Nichtbegriffliche der Medienphilosophie auch in andere Kontexte (metaphysische, kultische, doxologische, mythische, theologische, archische) zu stellen, ohne jedoch aus dem modernen medialen Bereich des Mediums einfach herauszutreten und eine neue, transzendente Bedeutung des Mediums zu bilden. Die Medienmaschine meint dann in ihrer Arbeit weder das Werden, die Immanenz, die Endlichkeit, die Modernität, noch das ontologische Sein, die Transzendenz oder die Unendlichkeit (Romantik).

Als eine erste, archische »Wunschmaschine« (Deleuze/Guattari) der endlosen Produktion (Arbeit, Tätigkeit, Aktion, poetisches Vermögen) und Konsumtion (Wahrnehmung, Ausstellung, Inszenierung) ist sie vielmehr schon eine des medialen Transzendentalismus.

Es ist genau dieser genuine, paradoxe Zwischenort des Mediums, an dem heute sowohl Philosophie als auch Medienphilosophie vorbeiphilosophieren, weil sie in der Mitte (*diamesos*) ihrer Medien den archischen Grund der Medien vergessen haben oder aber in ihren modernen Aktionen ihn nicht mehr wahrnehmen. Damit tritt jenes »Überhaupt!«, das Nietzsche in seiner Erfahrung mit der Technik äußerte, an einer ganz anderen Stelle auf, nämlich, weder im Ort der philosophischen Wahrheit (*alētheia*, *orthēs logos*), noch im Ort der antiphilosophischen Lüge (*pseudos*, *doxa*); denn beide kontaminieren sich von Anfang an wechselseitig. Sondern als *gegenimperativer Widerstand*, der die integrale Medienmaschine einer instrumentell-poietischen Intelligenz – die in ihrer indikativen historischen Funktion sowohl als rationale (Logos, Wahrheit, Begriff, instrumentelles Medium) wie als irrationale (Rhetorik, Ästhetik, Poesie, Musik, Gefühl, Affekt) mehr oder weniger verdeckt bleibt – deaktiviert und außer Kraft setzt. Allein in dieser paradoxen Untätigkeit, in der der immanent-transzendente *Umwelt-Schöpfer* die eigene Medienmaschine auf ihre paradoxe Untätigkeit treibt, sind dann *aisthesis* und *noiesis*, *doxa* und *alētheia*, Intelligibles und Sensitives, Sinn und Sinne, Wahrheit und Bild als humaner Kern des Mediums zugleich aufbewahrt. Instrumentelle und künstlerische, philosophische und antiphilosophische Arbeit bilden daher nur die zwei Seiten desselben, technisch-ontologischen Dispositivs. Und das »Überhaupt!«, das gegen das Dispositiv der integralen Medienmaschine als Widerstand gerichtet ist, meint dann nichts anderes als ihre operative Entwertung (nicht Umwertung), ihre Deaktivierung und *Enttotalisierung*, um sie in ihrer Mitte zu *anarchisieren*. Sofern dieses »Überhaupt!« als solches der Deaktivierung und Enttotalisierung (die beiden Totalitäten der Monarchie und Polyarchie) begriffen wird, wäre dann Nietzsches dionysisches Element ebenso wieder auf die Seite des *Apophantischen* gewandert – freilich nun in seiner neuen, dekontaminierten Form –, wo schließlich die universelle Medienmaschine des planetarischen *Umwelt-Schöpfers* nur einer kleinen, minimalen Differenz bedarf, damit sie in ihrer Mitte nicht mehr das Soziale, den Menschen und die Dinge unendlich vernichtet. Es handelt sich um das universale negative Existenzurteil der Kapitale und A-Kapitale, nachdem wir erkannt haben, dass die »Erschlossenheit«<sup>54</sup> des Menschen nicht als »Sorge« (Heidegger), vielmehr als »Entsorgung« zu verstehen ist. Medienphilosophie als Widerstand meint dann die Dekontamination der archischen Medienmächte und – sofern sie wirklich am *Gebrauch der Medien* und an einer neuen, *an-archischen Lebensform* interessiert ist – das Nicht-Werk, wo das Werk des planetarischen *Umwelt-Schöpfers* auf Nicht-



aktivität gesetzt wird, damit die Mitte des Mediums von den imperativen Mächten befreit und so anarchisiert wird. Erst der Widerstand gegen das mediale Geschehen nimmt nämlich die Verweigerung des Mediengebrauchs zurück und erlaubt so das paradoxe Nicht-Können, die Untätigkeit, die Unwirksamkeit im paradoxen Zwischenort des Mediums. Dergestalt, dass hier einerseits das ontisch-ontologische Dispositiv deaktiviert wird, andererseits aber die neue *an-archische* (herrschaftslose) »Medien-Gabe« als eine wahrhaft humane Praxis ohne die Rückkehr zum Gebenden wieder aktiviert wird. Diese »Medien-Gabe« (etwas, das man niemals aneignen kann) ist dann dasjenige, was als *an-archische* Tätigkeit in der Mitte der Medien übrigbleibt, wenn man vom archischen Schöpfungsakt, vom Geschaffenen und vom modernen Werk des universellen *Unwelt*-Schöpfers abzieht und auch noch bestreitet, dass das, was in den Intervallen der Medien informatisch, logizistisch, algorithmisch, metaphorisch, operativ, technologisch, poetisch, kommunikativ oder ökonomisch verschwindet, bloß ein menschlicher oder göttlicher Schöpfungsakt sei. Nur ein solches Widerstandsmedium, das sich als *Politik des humanen Kerns der Medien* (einschließlich des Menschen als Medium) versteht und nicht im Namen der Interessen einer fachwissenschaftlichen Einzelgruppe agiert – heißt sie nun Philosophie oder Medienphilosophie –, kann die Medien aus ihrer akklamatorischen, liturgischen, zeremoniellen, doxologischen und kultischen Funktion, aus ihren ökonomisch-theologischen (technisch-ontologischen) und politisch-mythischen Dispositiven befreien, um sie einem neuen, möglichen, kollektiven Gebrauch zuzuführen. Eine Resistenz, die nicht mehr in den alten, archischen Medienmaschinen der Philosophie oder Medienphilosophie steckenbleibt, vielmehr zuletzt als »Medien-Gabe« ohne Rückkehr zum Gebenden schöpferisch tätig wird, um alle Medien in ihrer Mitte zu anarchisieren.

#### Anmerkungen

---

- 1 Stavros Arabatzis, Μέσων. *Das Dazwischen als paradoxer Ort der universalen und partikularen Kultur*, in: Gerhard Schweppenhäuser (Hg.), *Handbuch der Medienphilosophie*, Darmstadt 2018, 99–108; das Handbuch wird im Folgenden nachgewiesen mit der Sigle HdM.
- 2 Gerhard Schweppenhäuser, *Einleitung*, in: HdM, 9–18, hier 16.
- 3 Ebd., 10.
- 4 Ebd.
- 5 Nach Badiou ist dies auch das Thema der späten französischen Philosophie: »Man könnte fast behaupten, eines der Ziele der französischen Philosophie sei es gewesen, einen neuen Ort des Schreibens zu schaffen, an dem Literatur und Philosophie ununterscheidbar sind« (Alain Badiou, *Das Abenteuer der französischen Philosophie seit den 1960ern*, Wien 2015, 21).
- 6 Schweppenhäuser, *Einleitung*, 11.
- 7 Ebd., 12.

- 8 Ebd.
- 9 Ebd.
- 10 Ebd.
- 11 Ebd., 16.
- 12 Ebd., 13.
- 13 Auf diese Kontamination des Geistes mit der Materie und ihrem Überschuss hat Agamben hingewiesen: »Der Mensch ist kein Lebewesen, das sich beseitigen oder übersteigen müßte, um menschlich zu werden, es ist keine Dualität von Geist und Körper, Natur und Politik, Leben und Logos, sondern situiert sich entschieden in deren Ununterschiedenheit« (Giorgio Agamben, *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Frankfurt/Main 2002, 162). Und genau in dieser *Indifferenz* liegt dann auch das Problem des Medialen, das zuletzt noch Agambes Konzept des »nackten Lebens« außer Kraft setzt, weil die *Mediation* auch diesen »natürlichen Rest« nicht braucht und ihn zunehmend zu beseitigen versteht.
- 14 Schweppenhäuser, *Einleitung*, 16.
- 15 Ebd.
- 16 Ebd., 13.
- 17 Ebd., 14.
- 18 Ausführlich hierzu Stavros Arabatzis, *Medienherrschaft, Medienresistenz und Medienanarchie. Archäologie der Medien und ihr neuer Gebrauch*, Wiesbaden 2017; hier vor allem die Abschnitte 1 (»Der Imperativ der Medien«) und 4 (»Zur Genealogie der Medien«).
- 19 Dieter Mersch, *Philosophien des Medialen. ›Zwischen‹ Materialität, Technik und Relation*, in: HdM, 19–32, hier 20.
- 20 Ebd., 21.
- 21 Ebd.
- 22 Ebd., 26.
- 23 Ebd.
- 24 Ebd., 26f.
- 25 Ebd., 29.
- 26 Sybille Krämer, *Medialität und Heteronomie. Reflexionen über das Botenmodell als Ansatz einer Medienphilosophie*, in: HdM, 33–44, hier 34.
- 27 Birgit Recki, *Ernst Cassirer als Medientheoretiker*, in: HdM, 72–79, hier 73.
- 28 Dieter Mersch, *Medientheorien. Zur Einführung*, Hamburg, 2006, 219.
- 29 Mersch, *Philosophien des Medialen*, 29.
- 30 Ebd.
- 31 Ebd., 30.
- 32 G.W.F. Hegel, *Wissenschaft der Logik I*, in: ders., *Werke in zwanzig Bänden*, Frankfurt/Main 1969, Bd. 6, 73.
- 33 Ebd., 144f.
- 34 Mersch, *Philosophien des Medialen*, 21.
- 35 Krämer, *Medialität und Heteronomie. Reflexionen über das Botenmodell als Ansatz einer Medienphilosophie*, in: HdM, 33–44, hier 38.
- 36 Wie etwa noch Adornos Formulierung der »Identität von Herrschaft und Vernunft« (Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt/Main 1995, 127) unterstellt, demgegenüber Ökonomie und Politik noch so etwas wie Oberflächenphänomene sind; Ökonomie und Politik sind noch vermittelt durch die Geschichte des Denkens als Organ (Medium) der Herrschaft. Nein, umgekehrt wird ein Schuh daraus: Das Denken als theoretisches Medium ist selbst in die Gesamt-

- oikonomia* der Medien verstrickt, die in ihrem ontisch-ontologischen Geschehen (Werden als Sein) den archaischen Kern der Mediation verbergen.
- 37 Frank Hartmann, *Interface. Manifestation der Medienmoderne*, in: HdM, 162–173, hier 162.
- 38 Mike Sandbothe, *Medien und Erkenntnis*, in: HdM, 238–246, hier 243.
- 39 Ebd., 245.
- 40 Zit. nach: Reinhard Ellensohn, Kerstin Putz, ›*Alles Wirkliche wird phantomhaft, alles Fiktive wirklich*‹. *Medienphänomenologie und Medienkritik bei Günther Anders*, in: HdM, 63–71, hier 66.
- 41 Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen. Erster Band: Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, München 1956, 21f. Der Mensch als Macher (dafür steht die Figur des Prometheus) wird durch das von ihm Gemachte zurückgelassen, sodass er sich davor schämt und beginnt, sich seinen eigenen Produkten anzugleichen.
- 42 »Die Hauptsache der Neuzeit ist nicht, daß die Erde um die Sonne, sondern daß das Geld um die Erde läuft.« Denn die »Wahrheit ist, daß sich das Geld längst als operativ erfolgreiche Alternative zu Gott bewährt hat. Dieses tut heute für den Zusammenhang der Dinge mehr, als ein Schöpfer des Himmels und der Erde leisten konnte« (Peter Sloterdijk, *Im Weltinnenraum des Kapitals*, Frankfurt/Main 2005, 79 und 328). Geld ist aber nicht nur ein Medium und verweist nicht nur auf die Gesamt-*oikonomia* der Medien, sondern auch auf den archaischen Ort der Mediation überhaupt hin. Ein Ort, der nicht den abstrakten Raum der »kapitalistischen Religion« als »kapitalistische Weltverdichtung« meint (ebd., 406), um diesen dann als Fiktion wegzudenken und asymmetrisch »national-« oder »lokalegoistisch« (ebd., 411) in der »Wir-sie-Differenz« (ebd., 410) neu zu besetzen.
- 43 Lambert Wiesing, *Die polarisierte Wirkung der Medienphilosophie*, in: HdM, 247–255, hier 251.
- 44 Ebd.
- 45 Ebd., 252.
- 46 Ebd.
- 47 Ebd., 253.
- 48 Ebd.
- 49 Ebd.
- 50 Ebd., 254.
- 51 Ebd.
- 52 Klaus Wieglering, *Differenz. Zeit. Raum. Mit den Medien denken. Jacques Derrida und Gilles Deleuze*, in: HdM, 174–182, hier 181.
- 53 Jörg H. Gleiter, *Schreibmaschine, Stimmgabel. Architektur. Instrumentalität und Materialität in Nietzsches Medienphilosophie*, in: HdM, 217–229, hier 223.
- 54 Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen 1986, 191 und 212.

---

**Weimarer Beiträge**  
Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik  
und Kulturwissenschaften

*64. Jahrgang*  
*Jahresinhaltsverzeichnis 2018*

---

AUFsätze – MISZELLEN – DISKUSSIONEN

- Arabatzis, Stavros* Medienphilosophie. Die Überbietung des philosophischen und ästhetischen Paradigmas (585–607) ..... 4/2018
- Assmann, David-Christopher; Menzel, Nicola* »es ist eigentlich alles ein Buch«. Peter Kurzecks Interviews (74–92) ..... 1/2018
- Baillet, Florence* Völkerschauen und die Anthropologisierung des Theaters um 1900 (342–359) ..... 3/2018
- Balint, Juditha; Parr, Rolf* Von »factory workern« und Sucharbeitern. Zwei Ansätze zur Untersuchung von Arbeit als diskursivem und semantischem Phänomen (244–257) ..... 2/2018
- Bauschinger, Sigrid* Gertrud Kantorowicz. Gedichte aus Theresienstadt (5–21) ..... 1/2018
- Chraplak, Marc* Versuch einer Rettung. Inverser Messianismus – umgekehrter historischer Roman. Robert Menasses »Die Vertreibung aus der Hölle« (2001) (566–584) ..... 4/2018
- Cuonz, Daniel* Heines Unrast. Poetologie einer Selbstverortung (165–184) ..... 2/2018
- Dorschel, Andreas* Reflex, Vision, Gegenbild. Konstellationen zwischen Kunst und Leben (286–298) ..... 2/2018
- Federmair, Leopold* Stadtindianer auf der Suche nach ihren Wurzeln. Zur Darstellung der Infrarealität in Roberto Bolaños Roman »Die wilden Detektive« (57–73) ..... 1/2018
- Franz, Michael* Das Mem als Symptom und Katalysator. Kultur als Fortsetzung der biologischen Evolution mit anderen Mitteln? (485–510) 4/2018

---

<i>Gann, Thomas</i> Zur Krise des »poeta vates« im Biedermeier. Adalbert Stifters »Das Haidedorf« (1840/44) (185–201) .....	2/2018
<i>Glazenapp, Jörn</i> Der Bunker und das Zirkuszelt. Zur Vertikalität in Wim Wenders' »Der Himmel über Berlin« (258–268) .....	2/2018
<i>Glazenapp, Jörn</i> Jugend ohne Boom oder: Wie man langsam von einer Revolution erzählt. Jia Zhangkes »Platform« und das China der 1980er Jahre (93–117) .....	1/2018
<i>Görner, Rüdiger</i> »Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens« oder: Nachdenken über das exilierte Wort – unter besonderer Berücksichtigung der »Pontus«-Gedichte von Daniela Danz (118–125) .....	1/2018
<i>Greiert, Andreas</i> Anthropologischer Messianismus. Zum Marx-Bild Walter Benjamins (22–42) .....	1/2018
<i>Halfmann, Roman</i> Vom scheinbaren Ende der Ironie. Wie der Ironiker sich ironisch die Ironie auszutreiben versucht (407–425) .....	3/2018
<i>Hoyer, Timo</i> Die leise Stimme der Toleranz. Überprüfung eines Begriffs im Werk Alexander Mitscherlichs (382–406) .....	3/2018
<i>Jäger, Lorenz</i> Zu Alexandra Richter »Porträt eines jüdischen Bolschewisten. Wider Lorenz Jägers Walter-Benjamin-Biographie«. Eine Replik (451–455) .....	3/2018
<i>Joch, Markus</i> Dichtes Zitieren. »Das Leben der Anderen« und seine Prätexte (269–285) .....	2/2018
<i>Mehring, Reinhard</i> Enthusiasmus und Rausch. Wolfram Eilenberger über die »Zauberer« der Zwischenkriegszeit (456–462) .....	3/2018
<i>Nowotny, Joanna; Reidy, Julian</i> Helden und Frösche. Zur Semantik und Typologie politischer »memes« (511–541) .....	4/2018
<i>Renner, Adrian</i> Gesicht und Geschichte. Physiognomien des Ähnlichen in Walter Benjamins »Passagen-Werk« (202–221) .....	2/2018
<i>Richter, Alexandra</i> Porträt eines jüdischen Bolschewisten. Wider Lorenz Jägers Walter-Benjamin-Biographie (299–304) .....	2/2018
<i>Schöning, Matthias</i> Was ist interessant an Ernst Troeltsch als Intellektuellem? Eine Skizze aus Anlass zweier Bände der kritischen Gesamtausgabe (134–141) .....	1/2018
<i>Schübler, Walter</i> »Kaffeehausliterat«: eine Begriffsklärung. »Kaffeehausliteratur«: eine Richtigestellung (608–616) .....	4/2018
<i>Schütte, Uwe</i> Neues aus der Sebald-Industrie. Eine polemische Perspektive (617–627) .....	4/2018

---

---

<i>Shin, Jiyoung</i> Unterwegssein am Rande ›Europas‹. Robert Musils Prosa aus den 20er Jahren als Praktik des Spacing (43–56) . . . . .	1/2018
<i>Sprengel, Peter</i> »Wuchs Gras darüber«. Nachwachsendes Grün im Schnittfeld von Politik- und Erinnerungsdiskursen 1848 und heute (126–133) . . . . .	1/2018
<i>Tafazoli, Hamid</i> Flüchtlingsfiguren im kulturellen Gedächtnis Europas. Konstruktionen einer Grenzfigur in den Romanen »Schlafgänger«, »Ohrfeige« und »Gehen, ging, gegangen« (222–243) . . . . .	2/2018
<i>Trautmann-Waller, Céline</i> Weltliteratur ›aus dem Dorf? Milman Parrys oral-formulaic theory in wissenschaftsgeschichtlicher und kulturdiagnostischer Perspektive (325–341) . . . . .	3/2018
<i>Twellmann, Marcus</i> Nationalliteratur als Weltliteratur. Zur Aufgabe der Philologie (360–381) . . . . .	3/2018
<i>Vollstedt, Thalia</i> Vergleichende Mediomythologie. Online-Mythen und ihre mediävistischen Dimensionen (542–565) . . . . .	4/2018
<i>Wolf, Benedikt</i> Schernikaus Schönheit. Die Ästhetik der Oberfläche in Ronald M. Schernikaus Theaterstück »Die Schönheit« und der Aufführung durch das Ensemble Ladies Neid (1987) (426–450) . . . . .	3/2018

## REZENSIONEN

<i>Albert, Claudia</i> Anne Betten, Ulla Fix, Berbeli Wanning (Hg.): Handbuch Sprache in der Literatur (627–631) . . . . .	4/2018
<i>Albert, Claudia</i> Thomas von Pluto-Prondzinski: »Kein Buch ohne Vorwort«. Erich Kästners Paratexte als Medien eines demokratischen Literaturverständnisses (310–312) . . . . .	2/2018
<i>Banki, Luisa</i> Uwe Schütte (Hg.): Über W.G. Sebald. Beiträge zu einem anderen Bild des Autors (313–316) . . . . .	2/2018
<i>Göcht, Daniel</i> Kai Köhler (Hg.): Hacks Jahrbuch 2016 (468–472) . . . . .	3/2018
<i>Grill, Markus</i> Anton Kuh: Werke, hg. von Walter Schübler (149–153) . . . . .	1/2018
<i>Heinrich, Tobias</i> Robert Leucht, Magnus Wieland (Hg.): Dichterdarsteller. Fallstudien zur biographischen Legende des Autors im 20. und 21. Jahrhundert (153–156) . . . . .	1/2018
<i>Irrlitz, Gerd</i> Friedrich Dieckmann: Weltverwunderung. Nachdenken über Hauptwörter (316–320) . . . . .	2/2018

---

---

<i>Janz, Rolf-Peter</i> Marisa Siguan: Lager überleben, Lager erschreiben. Autofiktionalität und literarische Tradition (632–636) .....	4/2018
<i>Kapp, Christoph; Schneider, Ulrike</i> Agnes Mueller: Die Unfähigkeit zu lieben. Juden und Antisemitismus in der Gegenwartsliteratur (477–480)	3/2018
<i>Klawitter, Arne</i> Barbara Potthast (Hg.): Christian Friedrich Daniel Schubart. Das Werk (462–466) .....	3/2018
<i>Lübcke, Sebastian</i> Jörn Etzold, Moritz Hannemann (Hg.): rhythmos. Formen des Unbeständigen nach Hölderlin (156–160) .....	1/2018
<i>Sanders, Florencia</i> Anne-Kathrin Reulecke: Täuschend, ähnlich. Fälschung und Plagiat als Figuren des Wissens in Literatur und Wissenschaften. Eine philologisch-kulturwissenschaftliche Studie (307–310) .....	2/2018
<i>Schröder, Thomas</i> Kurt Flasch: Hans Blumenberg. Philosoph in Deutschland. Die Jahre 1945–1966 (466–468) .....	3/2018
<i>Schröder, Thomas</i> Lorenz Jäger: Walter Benjamin. Das Leben eines Unvollendeten; Markus Ophälders: Konstruktion von Erfahrung. Versuch über Walter Benjamin; Mauro Ponzi u.a. (Hg.): Der Kult des Kapitals. Kapitalismus und Religion bei Walter Benjamin; Christine Blättler, Christian Völker (Hg.): Walter Benjamin. Politisches Denken (142–149) .....	1/2018
<i>Ulmer, Konstantin</i> Marion Brandt (Hg.): Unterwegs und zurückgekehrt. Studien zum Werk von Helga M. Novak. Mit Erinnerungen an die Dichterin (473–476) .....	3/2018
<i>Vollmann, Justin</i> Christian Kiening: Fülle und Mangel. Medialität im Mittelalter (304–307) .....	2/2018